محمد الولي

فضاءاتُ الاستعارة وتشكلاتُها

في الشعر والخطابة، والعلم والفلسفة، والتاريخ والسياسة



تقديم

الدكتور محمد العمري

فالية
falia
للطباعة والنشر والتوزيع

فضاءاتُ الاستعارة وتشكلاتُها

في الشعر والخطابة، والعلم والفلسفة، والتاريخ والسياسة

محمد الولي

فضاءاتُ الاستعارة وتشكلاتُها

في الشعر والخطابة، والعلم والفلسفة، والتاريخ والسياسة

تقديم

محمد العمري

الكتـاب
فضـاءاتُ الاسـتعارة وتشكلاتُها
في الشعر والخطابة، والعلم والفلسفة، والتاريخ والسياسة

تأليف
محمد الولي

الطبعة
الأولى 1441هـ/ 2020م

الناشـر
فالية للطباعة والنشر والتوزيع
مكاتب ابن خلدون 149 شارع تمكنونت
الحي العصري بني ملال
falia.belgsir@gmail.com

الإيـداع القانوني
رقم 2020MO1304

ردمـــك
978-9920-9426-4-5

الطبـع
مطبعة النجاح الجديدة (CTP) - الدار البيضاء

تقديم محمد العمري

الإطار والسياق

ينتمي هذا الكتاب إلى ثلاث دوائر (صغرى، وَوُسطى، وكبرى) تصب جميعا في مسار الجهود التي بذلتها طليعة من الباحثين، من بداية الثمانينيات إلى الآن، من أجل تجديد البلاغة العربية، بل من أجل تأسيس بلاغة جديدة.

أ - الدائرة الأولى : عمل الباحث في موضوع هذا الكتاب تحديدا : الاستعارة خاصة والصورة البيانية عامة.

ب - الدائرة الثانية : **منجزه في مجال تجديد الشعرية عامة، من خلال التأليف والترجمة والنشر،**

ج - المساهمة في بناء خطابية حديثة تعيد إلى البلاغة بعدها التداولي المفقود، وبعدها المعرفي والحضاري المنشود.

هذه خطوط عامة لعلها تعين الطلبة الباحثين في قراءة هذا المنجز الضخم المتنوع. فنحن بإزاء باحث جعل البلاغة عشقا وهواية، لا يشغله عنها شاغل، ولا يبخل في إرضائها بنفيس.

أ - الاستعارة والصورة البيانية.

يحتوي الكتاب الذي نقدمه على دراسات أنجزت في فترات متلاحقة من سنة 1981 إلى اليوم، مع ما يقتضيه الزمن من التجديد والمراجعة. أي أنها تحمل قيمة علمية وتاريخية. فقد أنتجت بالتوازي مع أعمال علمية أوسع، على رأسها أطروحتان جامعيتان معتبرتان مادة وسياقا، وهما :

1 - الصورة الشعـرية في الخطـاب البلاغـي والنقـدي.

2 - الاستعارة في ثلاث محطات، يونانية وعربية وغربية.

3 - ثم ترجمة كتاب : الاستعارة الحية، تأليف بول ريكور، (Paul Ricoeur, La métaphore vive).

وفي ترجمة هذا الكتاب انفتاحٌ على البلاغة التأملية التأويلية المتافيزيقية. وهي منطقة ملتبسة بين البلاغة والفلسفة.

لقد سمحت المسافة الزمنية بما تخللها من تحولات معرفية بتوسُّع مجال التعرف على الاستعارة من البعد النقدي البلاغي المؤطر بالشعرية البنيوية (في الكتاب الأول)، إلى البعد الإقناعي والمعرفي ترقيا من الكتاب الثاني إلى الثالث. وهذا ما يعلن عنه عنوان الكتاب، حيث تعددت مجالات الرصد[1].

ب - تجديد الشعرية.

مع بزوغ العقد الثامن من القرن العشرين عرفت الدراسات الأدبية النظرية والتطبيقية بداية تحول من هيمنة التاريخ والأيديولوجيا، ومن العلوم المجاورة (السوسيلوجيا وعلم النفس خاصة) ملتمسة هوية خاصة، مستعينة بمنجزات اللسانيات البنيوية ومنطق الخطاب (ياكوبصون، ثم بيرلمان، في الأفق).

في هذا الأفق بدأ محمد الولي مساهمته في تشييد هذا البعد المهم من أبعاد الشعرية، بدأ بالصورة عامة، ثم توجه إلى جوهرها وهو الاستعارة. ففي الإطار الشعري العام ساهم من زملاء يحملون نفس الهم في ترجمة أعمال علمية، ثم استقل بترجمة أخرى. وهي أعمال تمتد من الصورة البيانية التي مدارها على الاستعارة، إلى البعد الآخر في التصور الشكلاني للشعر، وهو التوازي ونحو الشعر:

1 - اشترك مع محمد العمري في ترجمة كتاب **Structure du langage poétique** لِـ Jean Cohen تحت عنوان : **بنية اللغة الشعرية**[2].

كانت هذه الترجمة موازية لإنجازه أطروحة برسم الدراسات العليا، المشار إليها آنفا. ولذلك تكفل بترجمة القسم الثاني من الكتاب، المتعلق بالمستوى الدلالي، في حين أنجز محمد العمري ترجمة الجزء الأول المتعلق بالبنية الصوتية، الذي يخدم أطروحته لدكتوراه الدولة تحت عنوان : الموازنات الصوتية.

(1) «فضاءاتُ الاستعارة وتشكلاتُها، في الشعر والخطابة، والعلم والفلسفة، والتاريخ والسياسة».
(2) دار توبقال للنشر، ط1. البيضاء، 1986. وط. 2، 2014.

كان عمل محمد الولي، ومحمد العمري، والمجموعة التي ستطلق مشروع مجلة دراسات أدبية ولسانية، يمتد بين ترجمة أعمال حديثة تستقطب الاهتمام، وقراءة التراث البلاغي العربي. كان الجرجاني حاضرا عند محمد الولي إلى جانب مقترحات البنيوية الشكلانية. وهذا ما سمح بالإضافة والتميز عن الدراسات التي تناولت الصورة والاستعارة من منظور تقليدي، أو من منظور النقد الجديد.

وبعد هذه التجربة التفاعلية وسع محمد الولي مساهمته بالمشاركة في ترجمة الأعمال التالية :

2 - **قضايا الشعرية**، تأليف ر. ياكبسون (Roman .. Questions de poétique Jakobson)، بالاشتراك مع حنون. مبارك[1].

3 - البنيات اللسانية في الشعر، تأليف س. ر. ليفن، (S. R. Levin, Estructuras linguisticas de la poesia) بالاشتراك مع خالد التوزاني[2].

ويمثل هذا الكتاب إحدى أشهر محاولات تطبيق نظرية التوازي التي اقترحها ياكوبسون تحت عنوان : نحو الشعر وشعر النحو.

4 - **الشعرية العربية**، تأليف جمال الدين بن الشيخ، (J.Bencheikh. **Poétique arabe**) بالاشتراك مع حنون مبارك، ومَحمد أوراغ[3].

5 - **الشكلانية الروسية**، تأليف فيكتور إيرليخ[4]، (Victor Erlich, El formalismo ruso).

6 - **البلاغة المدخل لدراسة الصور البيانية**، تأليف فرانسوا مورو. الطبعة الثانية، مراجعة ومنقحة. مع تقديم جديد، ترجمه بالاشتراك مع عائشة جرير[5].

وبعد ذلك استقل بترجمة أعمال أساسية في بناء الشعرية :

7 - **الكلام السامي، نظرية في الشعرية**، تأليف جان كوهن، (Jean Cohen, Le **haut langage**).

---

(1) توبقال، البيضاء، 1987.
(2) الحوار، البيضاء، 1989.
(3) توبقال، البيضاء، 1996.
(4) المركز الثقافي العربي، بيروت. الدار البيضاء ، 2000.
(5) إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، 2003.

بإضافة هذه الترجمة إلى مساهمته في ترجمة كتاب **بنية اللغة الشعرية**، السابق الذكر، يكون محمد الولي قد ساهم في تقديم إحدى أبرز القراءات الفرنسية للشعرية اللسانية. إحدى أشهر نظريات الانزياح.

ج- المساهمة بناء الخطابية الجديدة، نحو بلاغة عامة.

بجانب هذا المسار الشعري البنيوي اللساني، الذي كان مهيمنا في الثمانينيات، كان الأستاذ محمد الولي ينزاح، ضمن حركة تاريخية عامة، نحو بلاغة الخطاب، وذلك بإبراز البعد الخَطابي الحجاجي. فأنجز في هذا الجهة الجديدة مجموعةً من الدراسات التعريفية والتأصيلية، قبل أن يتصدى لترجمة أحد أهم كتب الخطابية في العصر الحديث. أعني الخطابية التي أعادت الاعتبار لخطابية أرسطو. كتاب شاييم بيرلمان، المعنون بِـ**Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique**. (مصنف في الحجاج، الخطابية الجديدة). وهو تحت الطبع منذ ثلاث سنوات، فيما أعلم 2016.

أما الدراسات الموازية المنجزة قبل ترجمة هذا الكتاب وخلالها فمن المتوقع أن تظهر في نفس تاريخ ظهور هذا الكتاب، تحت عنوان : الخطابية والحجاج، بين أفلاطون وأرسطو وبيرلمان. وقد كان لي شرف تقديم هذا الكتاب أيضا.

محمد العمري المحمدية في يوم 2019/12/20.

كلمة المؤلف

للاستعارة مكانة خاصة في الجنسين الخطابيين الأكثر انتشاراً في الحقول الأدبية، أقصد الخطابة والشعر. لقد كنا إلى عهد قريب نتوهم أن موطنها الأصلي هو الشعر ونظرياته. كما أن البلاغة المحسناتية أو الصورية عمقت هذا الوهم حينما أفردت لها مكانة متميزة ضمن محسنات المعنى. تلك البلاغة التي طالما استعملها، بسبب شموليتها وأناقتها وحدودها الواضحة، علماءُ الشعرية لتحليل الشعر. هي معدات فعالة تم استيرادها من مصادرها في البلاغة الجديدة المحسناتية.

إلا أن نفوذ الاستعارة هو أقوى من ذلك بكثير. إن المجالات التي تبسط فيها سيطرتها لا تكاد تكون محصورة. إنها حاضرة بقوة في كل أجناس الخطاب، بل وحتى في الخطاب العلمي الرياضي، إذا صدقنا جَانْ مُولِينُو حيث يقول :

«إن الاستعارة [...] من الأدوات المشتركة بين الفكر المنطقي والفكر المتوحش، وبين اللغة الحَرْفية واللغة المجازية»[1]. الأستعارة لا تفرض نفوذها في فضاءات الشعر وحسب بل تفرض نفوذها حتى في الخطاب العلمي. ولكن لماذا نذهب بعيدا ونحن نتحدث عن «الاستعارة»، وهي نفسها «استعارة» من دائرة المعاملات الاجتماعية حيث نستعير، أو نقترض، شيئاً من شخص ما، ونكون ملزمين برده إليها في لحظة ما. تلك هي الاستعارة، استعمال معنى لمعنى آخر شبيه به. نكون بصدد استعارة طالما كان حضور المعنيين يعيشان حالة من التوتر أو النزاع بينهما. فإذا ظلت جذوة هذا التوتر قائمة من مرور الأيام، كما هو الأمر مع «خشاش» المتنبي في قوله :

وأنــت مــن الــرؤســاء عــنــدي	عتيق الطيـر بيـن الـخِشـاش

عتيق الطير وخشاشه. شريفه وخسيسه، كانت الاستعارة قوية. هما استعارتان. ما تزالان إلى الآن محتفظتين بهذه الصفة الاستعارية. ولم تدخلا إلى المعجم كما هو

---

(1) Jean Molino, «anthropologie et métaphore», in Jean Molino et Joelle Tamine, (eds.), **Langages** (Métaphore), n. 54, Juin, 1979. p. 123.

أمر استعارة «الاستعارة». في هذه الحالة بليت الاستعارة وأصبحت دلالتها حرفية تتقاسمها مع الاستعارة بمعناها الاقتراضي. إننا لا نكتشف استعارية هذه الكلملت وشبيهاتها من قبيل السمو والترفع والتعالي والنقد والسقوط والتدني والوضاعة والشرف وعلية القوم والسفلة أضف إلى ذلك البيت الشعري والتصريع والقافية والأسباب والأوتاد بل والنظم والنثر والقريض. والعجز والصدر والقصد، بل وحتى الغاية. والانبعاث والنهضة والتقدم والتخلف والتقهقر والازدهار والانحطاط و.و.و. كلها استعارات. إلا أننا لا نقف عليها إلا بالتنقيب في تاريخ الكلمات، والوقوف على معانيها الأصلية. كأننا نذكي الحياة في استعارات خابية أو ميتة ومحنطة. لهذا يجوز القول مع جانْ مُولِينُو: «اللغة تبدو مثل مقبرة للاستعارات المستهلكة»(1).

بهذا نفهم أن الاستعارة لا يمكن تفاديها في أي مجال من المجالات. بما في ذلك المجالات العلمية. فإذا استشهدنا بمجال علمي من قبيل التحليل النفسي لفرويد من خلال مثاله الآتي :

«يقارن فرُويدْ التوقف المؤقت لصيرورة النمو... بجيش تعرض للإخفاق خلال أسابيع بفضل مقاومة العدو في مجال تم اجتيازه بسرعة زمن استتباب الأمن. والتراجع شُبِّهَ بفيالق تقاوم وهي تتراجع هجومَ العدو. ومن جهة أخرى فإن العلاج النفسي هو بمثابة تدخل حليف أجنبي خلال حرب أهلية... المحلل يتدخل لمؤازرة الأنا المحاصر بالهو»(2). وهذه حزمة استعارات جميلة جديرد بالشعراء الكبار.

الاستعارة تفرض نفسها في كل أجناس الخطاب. في الخطاب اليومي، والشعري، والعلمي، والحلمي. بل وحتى بعض الممارسات الاجتماعية لا أشك في استعاريتها. أنظر لعبة كرة القدم. هي استعارة للحرب. إن الإنسان حينما أدرك أن تكاليف الحرب باهضة، وخساراتها في الأرواح لا تعوض. التمس العزاء في اللعب التنافسية. كرة القدم استعارة كبيرة. ولهذا لا نستغرب أن تكون كل مصطلحاتها التي تتوسل بها لوصف اللعبة هي مصطلحات حربية. الانتصار الهزيمة الدفاع التقدم التقهقر الأجنحة. الخ . بل وكل الطقوس التي ترافقها هي طقوس حربية : تحية العلم، والنشيد الوطني، الفريق الوطني. الخ.

---

(1) Jean Molino, "Anthropologie et métaphore», in, Langages, (La métaphore) n. 54, Juin, pp.107-108 .

(2) Richard Brown, **Clefs pour une poétique de la sociologie**, ed. Actes Sud, Paris, 1989. p. 158.

بل نستطيع أن نقول إن لغة الحالم الاستعارية، تحلل بلغة علمية استعارية هي أيضاً. ولنتذكر كل استعارات فرويد. بهو البيت الطابق الأرض الطابق الأعلى، تسلل المكبوتان من سجن الهو والحارس واستعانة المكبوتات بالأقنعة لمخادعة الحارس للتعبير عن نفسها. الخ. هي نفسها اللغة استعارية عند الحالم. وعند المحلل. إنه الحضور المطلق للاستعارة.

إن الاستغناء عن خدماتها قد يضع حداً لوجود اللغة نفسها. لقد عمر لقرون الادعاء بأن الاستعارة تقع في حيازة الشعر والخطابة وحدهما. باعتبارهما فنين لا يقصد من ورائهما إلى النفاذ إلى الواقع وفهمه، بل يقصد من ورائهما إلى مجرد الإمتاع والإقناع أو التحريض. بل «إن من الفلاسفة، من ذهبوا، أمثال هُوبْسْ وبيركلِي ولُوكْ، إلى أن الاستعارة يمكن الاستغناء عنها كليةً : فكل ما يمكن التعبير عنه بواسطة الاستعارة، يمكن التعبير عنه بشكل مباشر وواضح وبطريق أقل «خداعاً»، باستعمال اللغة المدعوة حرفية. ومع ذلك فإن «مناصري» الاستعارة من الأدباء والفلاسفة، أمثال شِيلِي وهَايْنِي ونيتشه وأُرْتِيغَا يذهبون إلى أن جوهر اللغة الأصلي يكمن في الاستعارة [...] الاستعارة لا تقبل التعويض : لأن التخلي عنها يعني الكف عن تأمل وفهم الوقائع الجديدة والإحساس بها ، كما يمنع عن التعبير وتنظيم الأشياء التي هي مأنوسة عندنا»[1].

وبعد. فهذا الكتاب، شأنه شأن قرينه الخطابة والحجاج، ما كان ليرى النور لولا العناية التي أحاطه بها الصديق والزميل الباحث البلاغي الكبير محمد العمري. لقد قرأه وفحصه، وانتفعت، كما عودني على ذلك، بعلمه الغزير وتقويماته السديدة في العبارة والمحتوى، فإليه أزجي الشكر العظيم. وألتمس من العلي أن يرزقه مزيدا من القوة لتعهد حدائق البلاغة.

وأشكر بالمناسبة الصديق والزميل إدريس جبري مدير مجلة البلاغة وتحليل الخطاب على الدعم القوي الذي تلقيته منه لأجل نشر هذا الكتاب. وأشكر أيضاً كل أهلي وأصدقائي وزملائي وقرائي على تشجيعهم، ذلك التشجيع الذي يملأ محيطي بمزيد من الأوكسيجين الذي يمدد الأعمار. وأشكر بشكل خاص طلبتي، في القسم أو خارجه، على سعة صدورهم وجميل ترحابهم بما أكتب. ففي النهاية هم السلة التي أودع فيها كل ما دبجته وأدبجه من مقالات بشأن ملهمتي الجميلة : **الاستعارة**.

(1) Eduardo de Boustos, “Metafora y cognición corpórea”, in. **Cuestiones de la filosofia del lenguaje**, ed. Prensa dela universidad de Zaragoza, 2018. p. 503.

حول الاستعارةِ عند أرِسْطو[1]

«إن الغريزة التي تدفع إلى بناء استعارات، الغريزة الأساسية في الإنسان، التي لا يمكن الاستغناء عنها لحظة واحدة، لأننا في هذه الحالة سنستغني عن الإنسان نفسه، لم يتمَّ في الواقع إخضاعها ولا ترويضها. إنها تبحث عن مجال جديد لنشاطها ومجرى جديد لانصبابها فتجد ذلك في الأسطورة، وفي الفن على وجه الخصوص»[2].

1. الخطابة مقوماتها ووظيفتها

لا يبدو الخوض في موضوع الاستعارة عند أرسطو مسألة سهلةً، خاصة مع هذا الفيلسوف الذي كرس جزءاً كبيراً من أعماله لضبط استخدام الخطاب بحيث يكون متآلفاً مع اللُّوغُوسْ. فكما تمكن أرسطو من تقنين المنطق الصوري لبراءة هذا من مؤثرات السياق، فقد قنن أيضاً الجدل لاعتماده على آراء محتملة «تحظى بالقبول عند كل الناس أو الأغلبية أو الحكماء منهم، ومن بين هؤلاء سواء كلهم أو أغلبيتهم أو في النهاية أشرفهم وأشهرهم»[3]. ولقد وجد، وهو يفحص الخطاب من زاوية لُوغُوسِيَّة، العناصر المؤمِّنة لنجاحه، تماماً كما برع في العثور على مكونات ثابتة مؤمنة لبناء نسق منظم وثابت في هذا المجال المدعو الجدل والذي تكوِّن الخطابة مجالاً مناظراً له.

إلا أن أرسطو الذي لم يكن زاهداً في الأمور السياسية وأمور الحياة اليومية، بل أمور العامة، قد سعى إلى تقنين الخطاب المتداول في المقامات السياسية وفي محافل تدبير الحاضرة. لقد كان مشغولاً بأمور تدبير الحياة السياسية للحاضرة التي ينخرط فيها العوام والخواص على حد سواء. كان هذا اختياره الذي ميزه عن أفلاطون الذي رأى أن الحاكم ينبغي أن يكون «ملكاً فيلسوفاً»، بعيداً عن تداولات

(1) نشر أول مرة بعنوان: «حول الاستعارة عند أرسطو»، في مجلة **البلاغة وتحليل الخطاب**، العدد 1، بني ملال، المغرب، 2012

(2) Nietzsche, **El libro del filosofo**, ed. taurus, Madrid, 2000. p. 56.

(3) Aristote, **Les topiques**, tr. J. Tricot, , éd. Vrin, Paris, 1997. p. 2

العامة المضطربة، أي يتصرف بالاستماع إلى صوت غير صوت العوام، وضجيج تداولات الجمعية العمومية الشعبية. كان أرسطو يرى هذا الانخراط ضرورياً، كما كان تدبير كل ذلك يستدعي التداول، أو الحوار، الذي يمكن أن يتمخض عنه اتفاق ما بصدد أمور تهم الحاضرة. كما كان يسعى إلى ضبط الخطابة وإخضاعها لمراقبة ما، بمعنى أنه كان يقصد إلى العثور على نواة لوغُوسيَّة ما تؤمِّن استخدام الخطابة وتنقذها من شوائب الذاتية التي تند عن الضبط. ينبغي للخطابة، كما رآها الفيلسوف الإستَاجِيرِي، أن تخضع لعمليات تشذيب وأن تُربطَ بعقال المنطق الذي يمنعها من التِّيه. وعلاوة على هذا الحرص المنطقي فقد بوَّأ الخطابة مكانة متميزةً في علاقتها بالسياسة وغيرها من العلوم المرتبطة بها. يقول أرسطو: «من الضروري أن نلاحظ أن العلوم التي تحظى بأعظم تشريف تابعةٌ للسياسة؛ إنني أقصد بهذا إلى العلم العسكري، والعلم الإداري، والخطابة»[1]. هكذا يتصور أرسطو موقع علم الخطابة ضمن مؤسسات الحاضرة أثينا. وهذا الاهتمام بعلم الخطابة يستند على الدور الهام الذي تلعبه في المجتمع. انظروا كيف شبَّه دورها بدور الجيش الذي يحمي الديار. لقد اعتنى بدراستها باعتبارها خطاب الحشود في المحافل السياسية والقضائية والاحتفالية القومية. هنا اضطَرَّ أرسطو إلى مراعاة السياق الاجتماعي. السياسي؛ ومع ذلك، وباعتباره فيلسوفاً وعالماً، وليس مجردَ إنسان مهتم بأمور الحاضرة، فقد عمل، على تلقيح الخطابة بجرعات منطقية. يمكن أن نلمس هذا من خلال التحديدات الآتية لأدوات الإقناع: «إن القياس المضمر يمثل جسد الإقناع»[2]. و«كل الناس يبرهنون على إثبات ما بالشاهد أو بالمضمر، ولا يوجد غيرهما لأجل هذه الغاية»[3]. و«فمن بين الحجج المستخدمة للإقناع، فإن التي يمكن تحصيلها بواسطة الخطاب ثلاثة أنواع: الأول يقوم على الخاصيات الأخلاقية للخطيب، والثاني يقوم، بكيفيةٍ ما، على التهيئة النفسية للمستمع، والثالث يقوم على خاصيات الخطاب نفسه حينما يكون برهانياً أو يبدو أنه كذلك»[4].

هذه زوايا متباينة للنظر إلى أساس الخطابة؛ ففي البدء اعتبر القياس الإضماري وحده هو الأداة الأساسية في الحجاج أو الإقناع، في حين أنه قد وسع الدائرة في

---

(1) Aristoteles , **Moral, a Nicomaco,** éd. Espasa Calpe, Madrid, 1978. p. 63.

(2) Aristote, **Rhétorique**, Tr. Charles Emile Ruelle, éd. L. P., 1991. p.p. 76-77.
Aristoteles, **Retorica**, tr . Quintin Racionero, éd. Gredos, Madrid, 1990. p. 163.

(3) Aristote, **Rhétorique**, p. 85.

(4) Aristote, **Rhétorique**, p. 83 **retorica**, p. 175.

النص الثاني حيث ألحق بها الشاهد؛ إلا أنه عاد في النص الثالث لكي يعرض علينا نموذجاً موسعاً وموحداً وهو الذي يراعي كل الأطراف المساهمة في الخطابة. وهكذا فقد وسع الخطاطة بإلحاق المتكلم أو الخطيب، والمتلقي، أو المستمع، كما وسع كثيراً اللُّوغُوسْ لكي يشمل القياس الإضماري والشاهد والتفخيم والمواضع المشتركة والخاصة وربما كل الوسائل اللغوية. ومع هذا يجب التنبيه هنا على أن عنصري الباث والمتلقي، أي الإيتُوسْ والبَاتُوسْ، لم يحُوزَا هذا الدور الإقناعي إلا بالاستناد على الخطاب نفسه. أي إن المظهر الذاتي الذي أَكسِبُ به ثقة المستمع، والحالات النفسية التي أُذكِيها أو أُخمدُها في المتلقي يتحققان بالمهارة الخطابية لحظة إلقاء الخطبة. وهذا الأمر عملية يحاول من خلالها أرسطو احتواء العناصر الذاتية النافرة من قبضة اللُّوغُوسْ.

2. الأداء والأسلوب

يبدو الحديث عن الأسلوب وركيزته الأساسية، أي الاستعارة، غائبين في هذا التقطيع لمجال الخطابة. كأني بأرسطو، وهو يقدم هذه الخطاطة، غيرُمهتمٍ بمسألة الأسلوب وبروحه الخلاقة، أي الاستعارة. إلا أن أرسطو يطلّع علينا في الكتاب الثالث من الخطابة بافتتاح قلما توقف عنده الدارسون وحللوه بما يستحق من العناية. يقول :

«علينا أن نهتمَّ بمسألة الأسلوب، لا باعتبارها سليمة، بل لأنها ضرورية، لأنه من حيث الصواب ينبغي على المرء أن يهدف في خطبته إلى تجنب إثارة الألم أو الإبهاج، إذ العدالة تقتضي ألا تعالج القضية إلا بالوقائع وحدها، حتى إن أي شيء آخر إلى جانب البرهان يعد فضولاً ونافلةً، ومع ذلك [...] فبسبب فسادِ السامعِ من المهم جداً الاهتمام به [...] إن هذه الأمورَ كلّها هي مجرد مظهر خارجي لاجتذاب السامع وإبهاجه، ولهذا فإن أحداً لا يعلم الهندسة بهذه الطريقة»[1].

تكمن أهمية هذا النص في إثارة أمر هام، ألا وهو الأسلوب، باعتباره اختياراً، تستدعيه الضرورة، أي ضرورة مخاطبة حشود العامة. إننا نلاحظ عند أرسطو توجساً من الآثار السلبية للأسلوب، إذ يبعث الألم أو الابتهاج، والحال أن مهمة الخطيب تقتضي معالجة الأمور «بالوقائع وحدها» و»البرهان»، وما عدا هذا فمجرد أمور تافهة. ثم يستدرك أرسطو قائلا : «فبسبب فساد السامع من المهم

---

(1) **Retorica**, p. 482.

جداً الاهتمام به». فلنلاحظ كيف يكشف أرسطو عن الدواعي إلى استخدام الأسلوب والمتمثلة في «فساد السامع». هذا التلازم بين الأسلوب وفساد السامع ينضح بروائح أفلاطونية. كأني بأرسطو يشعر في قرارة نفسه أن الأسلوب «شر لا بد منه».

لقد تعرضت مسألة الأسلوب لنفس المعالجة في كتاب الشعرية، وإن لم يكن ذلك صريحاً. فلنتأمل كيف يحدد التراجيديا تحديداً لا يلتفت إلى الصياغة الأسلوبية : إن الأساس في التراجيديا هو «ترتيب الأحداث في نظام [...] وهكذا فإن الأحداث والقصة هما الغاية المتوخاة في التَّراجِيدْيَا والغاية هي أهم من كل ما عداها»(1). ويضيف في نفس الفصل «وبهذا، فإن أساس التَّراجِيدْيَا وروحَها، إذا جاز القول، هو القصة، أما الأشخاص [أو الطبائع] فعناصر تأتي في المرتبة الثانية»(2).

إلا أن الأسلوب يَرِدُ عند أرسطو مُرتبِطاً بعنصر مناظر له. يتعلق الأمر بالأداء، أي إلقاء الخطبة على الجمهور. فلنستمع إلى أرسطو:

«وكما أن الخطباء يفوزون بالجوائز في المباريات، فإن الممثلين يتمتعون بحظوة أكبر مما يتمتع به الشعراء، وكذلك يحدث في النقاشات السياسية، وذلك يعود إلى الفساد الأخلاقي لأنظمة الحكم»(3).

مرة أخرى ها هو أرسطو لا يتهم الجمهور وحده بالفساد، بل يشمل بهذا العيب أنظمة الحكم التي يتهمها بالفساد الأخلاقي. ولا يقف أرسطو عند هذا الحد بل إنه يقيم علاقة سببية أو ترابطية بين هذا الفساد وفوز الخطباء بسبب الأداء، لا بسبب جودة النصوص المكتوبة. تماماً كما أن الممثلين ينالون حظوةً أكبرَ مما ينال الشعراء، مؤلفو هذه النصوص، وذلك يعود إلى الأداء الدرامي. وبطبيعة الحال يُلحِق أرسطو بهذه اللائحة السَّاسةَ الذين يخدعون الجمهور بخطبهم الجوفاء من الناحية الفكرية والمُبهِرة بأدائها.

«إن الأداء الخطابي يتعلق بالصوت : أي بكيفية استخدامه مع كل حالة نفسية . بمعنى متى ينبغي أن يكون مرتفعاً أو منخفضاً أو متوسطاً، وبكيفية استخدام التنغيمات . أي متى يجب أن تكون حادةً أو ثقيلةً أو معتدلةً؛ وبكيفية استخدام

---

(1) Aristote **La Poétique**, ed. Seuil, Paris, 1980. p. 55.

(2) **La Poétique** , éd. Seuil, p. 57.

(3) Aristoteles, **Retorica**, p. 482.

الإيقاعات مع كل حالة نفسيةٍ. ثلاثة هي إذن الأمور التي تنبغي دراستها وهي الكم والتنغيم والإيقاع. [...]

إن الأداء الجيد يبعث، حينما يُعتمَد في الخطابة، نفسَ الأثر الذي يبعثه الأداء المسرحي [...] إن امتلاك المهارة المسرحية يعود إلى الفطرة الطبيعية للإنسان وهو بعيد كل البعد عن الصنعة، في حين يقع ما يعود إلى العبارة [أو الأسلوب] في دائرة الصنعة. ولهذا فإن الحذاق في هذا الميدان يفوزون بالجوائز تماماً كما يفوز الخطباء بسبب أدائهم المسرحي؛ وفي الحقيقة فإن هناك خطباً مكتوبةً تَكتسِبُ قوةً أكبر بسبب عبارتها [أو أسلوبها] أكثر مما تكتسبها بسبب فكرها»[1].

نقف هنا على توضيح هام بالنسبة إلى الأداء. إن هذا ملكة فطرية يتميزبها بعض الناس وليست صنعة نتملكها بالدُّربة والمران. ولهذا لا يجوز اعتبارها عنصراً يعلي من شأن الخطيب أو الممثل. لا علاقة للأداء بالصنعة، ولهذا وجب إهماله في الشعر وفي الخطابة.

أما الأسلوب فإنه يُكتسَبُ بالصنعة. ويمكن للحذاق في هذا الميدان أن يفوزوا بالجوائز شأنهم شأن الخطباء والممثلين. بل إن هناك خطباً مكتوبةً تَكتسِب قوةً أكبر بسبب عبارتها [أو أسلوبها] أكثر مما تكتسبها بسبب فكرها. والواقع أن هذا الربط بين الأسلوب والأداء المسرحي والخطابي، وهذا التمييز بين الأسلوب والمحتوى الفكري، وفوز خطب مكتوبة بسبب الأسلوب، حتى ولو كان المحتوى الفكري هزيلاً، لَمِمَّا يَنِمُّ عن توجس أرسطو من الأسلوب رغم أنه مقوِّم صناعي.

ورغم هذا الملف الضخم من الطعون يلوذ أرسطو بالاعتدال، فيحاول تخصيص الأسلوب بدور ما مستحَقٍّ في الخطابة والشعر. «يشعر الناس نحو الأسلوب بما يشعرون به نحو الغرباء والمواطنين. ولهذا ينبغي أن نضفي على لغتنا طابع الغرابة لأن الناس تُعجَب بما هو بعيد؛ وما يثير الإعجاب يَسُرُّ ويُمتِع. وفي الشعر كثير من الأمور تُفضِي إلى هذا، وفيه يكون ذلك مناسباً، لأن الموضوعات والأشخاص الذين يتناولهم الشعر خارجة عن المألوف. لكن أمثال هذه الطرق لا تكون في النثر [أي في الخطابة] مناسبةً إلا في أحوال قليلة، لأن الموضوع أقل سمواً»[2].

(1) Aristoteles, **Retorica**, p. 483.

(2) أرسطو، الخطابة، ترجمة عبد الرحمن بدوي، منشورات دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986. ص. 196.

هذا يعني أن الخطابة يناسبها قليل من المقومات الأسلوبية الشعرية. لأن الإفراط فيها يؤدي إلى تعتيم الرسالة الحجاجية، وإلى صرف الذهن عن الحجاج وإلهائه بما يتخللها من ملامح شعرية غامرة.

هذا الحرص على شفافية النص هو الذي جعل أرسطو يقترح مصفاة ينتقي بواسطها الخطيبُ معجمَه الذي ينبغي ألا يكون «لهجياً» أو «غريباً» أو «مركباً» أو «مبتدعاً». إن هذا المعجم من مقومات الأسلوب الشعري. فلنلاحظ «أن هذه الكلمات لا ينبغي أن تستعمل إلا نادراً وفي مواضع قليلة»[1]. هكذا يكاد يُقصَى من الخطابة هذا الجنس من الكلمات بسبب تشويشه على كل العمليات الفهمية والإقناعية. الخطابة تناسبها، بدل ذلك، «الكلمات الشائعة والمناسبة والاستعارات [...] وهي وحدها التي تستخدم في أسلوب النثر»[2]. الكلمات الشائعة هي تلك التي تحظى بمعرفة جل المتحدثين بلغة ما. إنها ذلك الرصيد المعجمي المشترك. أما الكلمات المناسبة فإنها تميز ضمن هذا المعجم ما يناسب بعض الأشياء دون غيرها. الأول يميز كتلة من الكلمات بغض النظر عن الاستعمال في سياق نصي ومقامي، والثاني يميز ضمن هذه الكلمات تلك التي تلائم هذا الشيء من تلك التي لا تلائمه. هناك إذن في الحالة الأولى سلامة معجمية، وهناك في الحالة الثانية سلامة سياقية. أما الاستعارة فموقعها فريد هنا. إنها متداولة في اللغة، بل في أية لغةٍ. إن الحالتين السابقتين لا تغطيان كل الاستعمالات للغة. هناك في الفكر وفي الواقع أماكن لا يدركها الاستعمالان السابقان. فحيث تكون الحاجة إلى تسمية واقع جديد غير مسمى، وإلى دعم القصد الحجاجي، وإلى التعبير التصويري الذي يتخطى العبارة المجردة والعارية، وحيث يراد لهذه الأشياء أن تكون منكشفة أمام العيون المشاهِدَةِ وحيث يقصد إلى جعل وصف الشيء مادة للاستمتاع الجمالي، يغدو تجاوز الكلمات الشائعة والمناسبة واللجوء إلى الاستعارة أمراً ضرورياً.

3. الاستعارة

الاستعارة لا غنى عنها إذن في اللغة اليومية وفي الخطابة وفي الشعر؛ إلا أن هذا الحضور يتلون بِلون أجناس الخطاب التي تُستعمَل فيها. ففي الخطابة ينصح

---

(1) Aristoteles, **Retorica**, p. 489.

(2) Aristote, **Rhétorique**, tr. Pierre Chiron, éd. Flammarion, Paris, 2007. p. 432

الخطابة، ص. 197.

يشرح بييرْشِيرُونِ في هامش نفس الصفحة السابقة مصطلحي الشائع كُورْيُونْ والمناسب أُونِكُويُونْ باعتبار الأول مخصوصا باستعمال شائع، واعتبار الثاني بأنه اللفظ الذي يناسب الشيء؛ وهما معاً يتعارضان مع أُلوتْرْيُوسْ الذي هو الكلمة غير المتَداولة أو الكلمة التي لا تناسب الشيء.

أرسطو بعدم الإكثار منها، إذ الكثرة هنا يمكن أن تجعل الجودة تنقلب إلى عامل برود أسلوبي، وذلك بسبب تحولها إلى عامل تعتيم المعنى واستحالة الإقناع. ينبغي للاستعارات في الخطابة أن تستوفي بعض الشروط لكي يتم الترحيب بها؛ من هذه الشروط الفعالية المعرفية أو المعنوية الممهدة للإقناع. وفي حال حرمان الاستعارة من النصاعة المعرفية أو المعنوية قد تنقلب لكي تصبح شعرية. الغموض هو أهم خاصية في الاستعارات الشعرية. في حين أن هذا الغموض هو العدو اللدود للخطابة، إذ إن غاية هذه هي الإقناع، ولا يمكن لكلام غامض أن يُقْنِع. مثال ذلك تسمية ألقِيدْماسْ الفلسفةَ: «حصن الشرائع» ونعت «الأودِيسَا» بأنها «مرآة جميلة للحياة الإنسانية»[1].

وكما أن الاستعارة من عناصر الجودة فقد تكون من عيوب الأسلوب في الخطابة، إلى جانب **الكلمات الغريبة والنعتية الحشوية والمركبة**. وقد تكون الاستعارة معيبةً لأنها **مضحكة** كما في الكوميديا أو **مؤسية** كما في التراجيديا. وكذلك إذا كانت **غامضة** لأن لها تلويناً شعرياً.

3. 1. الاستعارة الحُجِّيَّة والموضحة.

للاستعارة في الخطابة وظيفة معرفية هامة. وهذا ما يبرر مقارنتها **بالمضمر** والتشبيه. فالمضمر يكون جذاباً إذا لم يكن سطحياً ومبتذلاً، وإذا لم يكن مستغلقاً ومبهماً، لأنه في الحالتين لا يلقن جديداً وتغدو قيمته المعرفية صفراً. فحينما يكون مستغلقاً فإنه لا يعلِّم شيئاً. وحينما يكون مبتذلاً فإنه لا يعلِّم إلا ما نعرفه مسبقاً، إذن لا يعلم شيئاً. وكذلك الأمر بالنسبة إلى الاستعارة. يعتبر هذا الملمح المعرفي للاستعارة من الموضوعات الأثيرة في الفكر المعاصر. هذا الفيلسوف الإسباني أُورْتِيجَا إيْ جَاسِيتْ يقول:

«الاستعارة مقومٌ ذهنيٌّ نتمكن بواسطته من الإمساك بما ينأى عن قدراتنا المفهومية. إننا نستطيع، بما هو أقرب وبما هو واقعٌ تحت سيطرتنا، التمكنَ الذهني مما هو بعيد وأشد انفلاتاً. الاستعارة هي ذراعٌ إضافية لذراعنا الذهنية، وهي تمثِّلُ، في المنطق، قصبة الصيد أو البندقية»[2].

---

(1) المقصود هو «الاستعارات» هنا.

(2) Ortega y Gasset, «las dos grandes metaforas», en **Obras completas**, Madrid, Revista de Occidente, 3. edición, ii, 1954, p. 391.

وما يقال عن الاستعارة والمضمر يمكن قوله أيضاً عن التشبيه شريك الاستعارة في هذا الدور التعليمي. إلا أنه مع ذلك يحتل بالمقارنة معها مرتبة أدنى، وذلك يعود من جهة إلى كونه أطول وربما أثقل. ويعود من الزاوية الأخرى، إلى أن طرفي المقارنة يكونان حاضرين، وهذا يَحرِم القارئ أو المستمع قدراً من الفائدة الذي كان بالإمكان أن يستنتجه من تلقاء نفسه.

على أن للاستعارة **شركاء آخرين** في هذا الدور التعليمي. نذكر منها : **التقابل والتناسب والتقديم الحي** الذي هو جنس من الاستعارة.

«فمثال **التقابل** المرافِق للمُضمَر : «السلام الذي شارك فيه الجميع هو حرب ضد مصالحهم الخاصة»، فهنا «الحرب» في مقابل «السلام»[1].

وتعود قدراته الإقناعية وبعثُ الرِّضَا إلى «أن معنى الأفكار المتقابلة يدرك بسهولة، لا سيما إذا وضعت هكذا بعضها إلى جوار بعض، وأيضاً لأن لها تأثير الحجة المنطقية، فإن بوضعك نتيجتين متقابلتين إلى جوار بعضهما بعضاً تبرهن على أن إحداهما كاذبة»[2].

ومثال **التناسب** حسب أرسطو: «ما قاله بِيرِكْلِيسْ عن الشباب الذين هلكوا أثناء الحرب إنهم اختفوا من الدولة كما لو كانت السنة قد فقدت ربيعها. [...] **وهذه استعارة تجعل الأمر ماثلاً أمام الأعين**»[3].

«يتميز التناسب عن الاستعارة في كون المشابهة في الثانية هي مطابقة صفات وخصائص شيئين في حين أن المشابهة في التناسب هي تشابه علاقتين أو تطابقهما [...]. نكون بصدد التناسب حينما تكون علاقة الحد الثاني بالأول هي نفسها علاقة الحد الرابع بالثالث؛ نستطيع حينئذ أن نعوض الحد الثاني بالرابع أو الرابع بالثاني. إن أ في علاقته بـ ب هي نفسها العلاقة بين ج في علاقته بـ د. «إن علاقة الكأس بدْيونِيزُوسْ هي نفسها علاقة الدِّرع بآرِيسْ. نستطيع إذن أن نستعمل الحد الرابع بدل الثاني والعكس، فنقول حينئذ : دِرعُ ديُونِيزُوسْ وكأسُ آرِيسْ. ففي المثال السابق [الرجل أسد] تدفع الاستعارة إلى استخراج صفةٍ من قبيل القامة أو اللون أو السُّمك أو المادة أو العدد الخ. التي يُعبَّر عنها في أغلب الحالات بالنعوت أو الأسماء.

---

(1) **الخطابة**، ص. 220 .

(2) **الخطابة**، ص. 217.

(3) **الخطابة**، ص.ص. 220-222.

أما هنا [المقصود هو حالة التناسب] فإننا بصدد علاقات، وليس صفات مادةٍ ما، أي بصدد رابطة متميزة قائمة بين مادتين؛ ومن بين العلاقات الأكثر وروداً نجد علاقات التملك والانتساب وعلاقات الجزء بالكل. يمكن أيضاً أن يتعلق الأمر بعلاقة متميزة من قبيل «أبُ فلانٍ»، و«صديق فلانٍ» الخ. يُعَبَّر باللغة في الغالب عن هذه العلاقات بالإضافة : «درعُ آريسْ» [...] إن الانتقال من الصفات إلى العلاقات ينمِّي بشكل مثيرٍ إنتاجية وابتكارية الاستعارات : بالإمكان دائماً العثور بين شيئين على علاقة قائمة بين شيئين آخرين»[1].

هذا الجانب الابتكاري الملحوظ هنا هو الذي شدد عليه أرسطو كثيراً في الاستعارة، وبالخصوص الاستعارة التناسبية التي لا تضاهى في هذا المضمار. إلا أن من الأشياء التي تثري هذه الابتكارية والكشف عن العلاقات الجديدة، أن تنطوي الاستعارة على تعارض. من الأمثلة على ذلك ما يورده أرسطو في **الخطابة** : «وكما يقول لُوسْيَاسْ في خطبة الرثاء [الإبِيتَافْيُو] إنه من المقبول أن تَحلِق هِيلَادْ [أي اليونان القديمة المجيدة والمنيعة أمام الأعداء في الخارج] شعَرَها على قبر أولئك الذين ماتوا في سَالَامِينَا تعبيراً عن حزنها، لأنه قد تَمَّ دفنُ الحرية مع شجاعة أولئك الضحايا ؛ فلو قال بأنه من المعقول البكاء لأن الشجاعة قد دفنت معهم، فإن ذلك سيكون استعارةً ووضعاً للأشياء أمام العيون، ولكن العبارة دفن «الحرية مع الفضيلة» تنطوي على مقابلة»[2].

ومن هذا أيضاً «أن اتفاقيات السلام هي أكَالِيلُ أجمل كثيراً من تلك التي تُعقَد بعد الحرب؛ إذ إن الأكَالِيل ناتجةٌ عن أسباب صغيرة وعن انتصارٍ واحدٍ في حين أن اتفاقيات السلام ناتجةٌ عن الحرب في جملتها ؛ إذ إن هذه وتلك من علامات الانتصار»[3].

إن العبارات الأنيقة أي الواضحة تنتج عن الاستعارة التناسبية التي تجعل الشيء يمثل أمام الأعين. كما أنها أغزر من الناحية المعرفية، بالمقارنة مع الاستعارة البسيطة. إن قدرتها على الإشارة إلى علاقات جديدة لا تضاهى.

فلنلاحظ كيف ينص أرسطو دوماً على الوظيفة التعليمية أو التلقينية للاستعارة، فكأن قيامها على تشابه العلاقات، لا المواد، هو مما يشدد ويقوي

(1) Jean Molino et alii , «Présentation, problème de la métaphore», in. **Langages**, (La métaphore) n. 54, 1979. P. 31.

(2) Aristoteles, **Retorica**, p. 537.

(3) Aristoteles, **Retorica**, p. 538.

إمكاناتها الإقناعية أو الحجاجية، بل والمعرفية أو الابتكارية حيث يتم الكشف عن علاقات غير معهودة. وهذا يولد أيضاً إحساساً جمالياً قد لا تولده باقي المقومات.

إن الحضور الحي أو الفعال، حيث الاستعارة تجعلنا نرى وتضع الشيء أمام العيون، يشرحه أرسطو بالعبارة التالية : «وعلينا الآن أن نشرح معنى «أمام العيون»[...] أن نقول عن رجل طيب : إنه «مربع»، فهذا استعارة، لأن كليهما كامل، لكن العبارة لا تعبر عن حضور فعال، بينما نلاحظ في العبارة : «مطلع حياته في ازدهار كامل» حضوراً فعالاً [...]، كذلك حين يستخدم هُومِيروسْ الاستعارة يجعل الجماد يتكلم وكأنه حيوان، وجاذبيته هي في خلق هذا الحضور الفعال في مثل هذه الأحوال. إن في هذا مظهراً على الحضور الفعال، لأن الأشياء تصور على أنها حية»[1].

إن هناك تعارضاً بين العبارتين المجردة والمجَسّدة. هذه هي الخاصية الجوهرية الأولى. إلا أن هذه يمكن أن تُقَوَّى، بإضفاء الحركة على هذا المجسَّد، وهذه الحركة تحصل حينما نشخِّص. أي حينما نضفي صفات إنسانية على المجردات والأشياء الجامدة. وطبيعي جداً أن الأداة الوحيدة لنقل الأشياء من حال التجريد إلى المادية، ومن حال الجمود إلى حال الحركة، ومن حال غير الحي إلى الحي، ومن حال غير المؤنسن إلى الإنسان، محالٌ بغير الاستعارة، التناسبية بوجه خاص، والتشبيه. هذا هو السبب الذي جعل أرسطو يربط في الكثير بين كل هذه المقومات. وطبيعي جداً أن يجعل الاستعارة التناسبية في قمة هذه المقومات ويجعل التشبيه في المرتبة الثالثة بعد الاستعارة.

هذه الخاصية التجسيدية يجعلها البعض الخاصية الأساسية للتعبير الجمالي. فلنستمع إلى مجموعة من البلاغيين النافذين وهم جانْ مُولِينُو وَجُوئِيلْ تَامِينْ وفْرَانْسْوَازْسُوبْلاَنَ : «الاستعارة ترغمنا على رؤية الشيء»[2]. ويقول جَانْ كُوهِن وهو يختصر النظرية الحسية البلاغية : «إن المعنى المجازي [...] يجعلنا «نرى» في حين أن المعنى الحقيقي يجعلنا «نفكر»[3].

---

(1) **الخطابة**، ص.ص. 224. 225.

(2) J.Molino, F. Soublin et J. Tmine, «Problèmes de métaphore». p. 35.

(3) Jean cohen, «théorie de la figure», in, T.Todorov, **Sémantique de la poésie**, éd . Seuil, Paris, 1979 . pp. 124-25.

3. 2. الاستعارة والدهشة المعرفية.

نظراً لأن الاستعارة تهدف في النهاية إلى توصيل معنى ما، فإنها ذات علاقتين دلاليتين. إنها ترتبط بالكلمات المستغلقة التي لا يبين معناها. وهذه لا تعلم شيئاً. وذات علاقة بالكلمات الشائعة أو الخاصة. وهذه، نظراً لشيوع معناها، فإنها لا تعلم. إننا نعرف مسبقاً ما تعلمه. والحالة الثالثة التي تفيد من وجهة نظر التواصل فهي الاستعارة. إنها حلقة وسيطة بين هذين الطرفين غير المفيدين. ولهذا فإنها هي التي تحدث قبل غيرها هذا التأثير، فهومِيرُوسْ حين يسمي الشيخوخة «هشيماً» يعلمنا ويخبرنا بواسطة الجنس، لأن كليهما فقد ازدهاره.

«وتشبيهات الشعراء لها أيضاً نفس التأثير، ولهذا فإنها إذا أُحْكِمَ بناؤها تحدث انطباع الأناقة. وذلك أن التشبيه. كما قلنا. هو استعارة ويختلف بإضافة كلمة، ولذا كان أقل إمتاعاً لأنه أطول، إنه لا يقول إن هذا هو ذاك، حتى إن العقل لا يفحص هذا[1]. ولهذا فإن كل أسلوب وكل ضمائر تعطينا معلومات أو معرفة سريعة هي بالضرورة أنيقة. وهذا هو السبب في أن الضمائر السطحية، أعنى تلك الواضحة للجميع ولا تحتاج إلى أي مجهود عقلي، وكذلك تلك التي إذا قيلت لا تفهم، ليست محبوبة، وإنما المحبوب تلك التي تفهم بمجرد التلفظ بها، أو تلك التي وإن لم يكن معناها واضحاً للوهلة الأولى فإنها تفهم بعد قليل، ولأنه من الأخيرة يتحصل نوع من المعرفة، أما من الأولى فلا يتحصل هذا ولا ذاك»[2].

المقومات المحبوبة هي تلك التي توفر معرفةً ومتعةً مرفقتين بجهد. أي تلك التي لا تكشف عن معانيها لأول قادم وطالب. المعنى يُطلَب هنا ولا يُعرَض. طَلَبُ المعنى هنا لا يعني منعَهُ وجعله مستعصياً مُتَأبِّيَاً. هذا المعنى يؤكده أرسطو بقوله : «أما الكلمات فتكون جذابة، إذا احتوت على استعارة، بشرط ألا تكون غريبة، إذ يصعب حينئذ إدراكها من أول نظرة، وبشرط ألا تكون سطحية، إذ في هذه الحالة لا تجذب السامع»[3].

وربما كانت العبارة الآتية لِأُورْتِيجَا إيْ جَاسِيتْ جديرة بأن تلقي الضوء الكاشف على المقصود بالأغراض الابتكارية للاستعارة في المجالين العلمي والفني :

---

(1) Aristoteles, **Retorica**, p. 532.

في الترجمة الإسبانية لرَاسْيونِيرُو «والأكيد أن مطلب العقل غير هذا».

(2) **الخطابة**، ص.220 .

(3) **الخطابة**، ص.ص. 220 . 221.

«لكي توجد استعارةٌ من الضروري أن تسترعي النظرَ إلى هذه الازدواجيةُ، [المقصود الازدواجية الدلالية]. إننا نستعمل اسماً بشكل غير حقيقي مع العلم أنه غير حقيقي. ولكن إذا لم يكن حقيقياً فلماذا نستعمله؟ لماذا لا نفضِّل تسميةً مباشرةً وحقيقيةً؟ فلو كان ذلك الشيء المسمى «عمق النفس» شيئاً واضحاً في ذاكرتنا مثل اللون الأحمر، فلا شك أننا سنكون متوفرين على اسمٍ مباشرٍ وخاصٍّ لتعيينه. ولكن الحالة هنا، هي أن هذه التسمية لا تكلفنا عناءاً وحسب، بل يكلفنا ذاتَ العناءِ تفكيرُها. إننا بصدد واقعةٍ تَنِدُّ عن نفاذنا الفكري. هنا نبدأ في تحفيز الاستعمال الثاني للاستعارة، وهو معنى أساسي وأعمق في المعرفة. إننا لا نحتاج إلى هذا المعنى لأجل أن نجعل، بواسطة اسمٍ ما، فكرنا مفهوماً عند الآخرين، وإنما نحتاج الاستعارة هنا بشكل لا مفر منها لأجل أن نفكر نحن بذَاتِنا بعضَ الأشياء المستعصية. فعلاوةً على كون الاستعارة أداةَ تعبير فإنها أداة جوهرية للتفكير»[1].

وعلى الرغم من أن أُورْتِيجَا لا يخلط بين استعمالي الاستعارة العلمي والجمالي، فإن علماء آخرين لا يشاطرونه هذا الرأي. وأعتقد أن أرسطو أحد هؤلاء. إن الاستعارة علاوة على دورها العلمي في تخصص معرفي ما تكون هناك بمثابة خميرة شعرية رغم كل شيء.

ويلازم هذا الجانب التعليمي أو المعرفي للاستعارة الجديدة أو غير المستهلكة، أمر آخر وهو المتعلق بالدهشة، دهشة اكتشاف أن ما كنا نتصوره ونتوقعه ليس كذلك. وهذا الإحساس هو إحساس معرفي. وهذا الأمر لا يمكن أن يتحقق مع الاستعارات المستهلكة وإنما مع الاستعارات الجديدة.

وهذه الدهشة هي قرين مشاهدة الغرباء، كما سبقت الإشارة. تماماً كما أن مشاهدة المواطنين هي قرين تلقي الرسائل النثرية. يقول أرسطو: «الناس تعجب بما هو بعيد، وما يثير الإعجاب يَسُرُّ ويمتع»[2]. هذه هي إذن الاستفادة المقرونة بالمتعة. فنحن لا نستفيد شيئاً من مواجهة مواطنينا. إننا نتأملهم وكأننا، لبداهتهم وألفتهم وتَعوُّد أبصارنا على مشاهدتهم، لا نكاد نراهم. من هنا فإن الفعل المعرفي والإمتاعي منعدم في مثل هذه الحالة. «والاستعارة أكثر من غيرها تعطي الوضوح والمتعة والطابع الغريب»[3].

---

(1) Ortega y Gasset, «las dos grandes metaforas», en **Obras completas**, p. 393

(2) **الخطابة**، ص. 196.

(3) **الخطابة**، ص. 198.

وهذه الملامح الغريبة والمدهشة في العبارة التي تؤمنها الاستعارة ناشئةٌ عن تمنعها عن تسليم معناها بسهولة. وهذا الأمر هو الذي جعل أرسطو يَسلك في نفس النظام كل الأدوات الحافزة على التأمل والجهد لإدراك المعنى. وكما قال ثيدُورْس : التعبيراتُ الجديدة تبعث على الرِّضا.

هذه التسميات : الاستعارة والتمويه والجديد وخرق التوقع والخروج عن المألوف، تشير كلها إلى مصدر الشعور بالدهشة. وهي لا تكتفي بإثبات الدهشة وحسب، بل إنها تشير أيضاً إلى كونها أداة معرفية وتعليمية.

أعتقد أن هذا الدور التعليمي بل المعرفي، طالما شدد عليه المفكرون المعاصرون، فهذا

الباحث السُّوسْيُولُوجِي رِيتْشَارْ بْراونْ Richard Brown يذهب إلى اعتبار الاستعارات المبتكرة من قرائن الثورات العلمية والفنية واعتبرها أداة الرؤية والإدراك والفهم :

«الشاعر يستعمل بشكل واعٍ لغة استعاريةً لأجل خلق أطر جديدة للرؤية أو الإدراك، ويُنمِّي تبعاً لذلك قدرته على الإدراك والفهم. إنه يخلق أي «يُشَعِّر» [بمعنى يصنع] عالماً جديداً [...].

إننا نقترح تمييزاً بين الثورات العلمية أو الفنية في العلم أو الفن السائدين normaux لكي نُظهر أن الثوراتِ تحتكر الاستعمال المتحرر واللَّعِبِيَّ لاستعاراتٍ في حين أن أولئك الذين يكتفون بإعادة إنتاج البَراذِيكْماتِ القائمة أو بصياغتها لا يستعملون إلا الاستعارات العامية»(1).

أما في حياتنا اليومية ولغتنا الطبيعية فإن الكثير من الكلمات، حتى لا نقول كل الكلمات، تعلَقُ بها رواسبُ المعاني القديمة، بمعنى أنها عبارة عن استعارات. لنمثِّل على ذلك من لغة التداول اليومي : العقل والشرف والسمو والوضاعة والتقدم والتخلف والازدهار والانهيار والتطلع والاستشراف، الخ ... أليست هذه استعارات منطفئة؟ أليست هذه الكلمات، كل واحدة على حدة، عبارة عن أثر شعري؟ الاستعارة هنا تسمِّي ما لا اسم له. الاستعارة هنا تسد فجوات اللغة أي المعجم. ولهذا فإنها تمثل خصيصة ملازمة للغة أو نطفتها الأصلية. بهذا فإن الاستعارة ليست مجرد

(1) R. Brown, **Clefs pour une poétique de la sociologie**, ed . Actes Sud, 1989. p.132.

عوارض وعتاد نستنجد به في مقامات ما، بل إنها خصيصة لا تفارق أي خطاب. إن لها ملامح وسحنة مخصوصة في كل حالة. وأعتقد أن من زعموا التخلص منها، من الفلاسفة والمفكرين، قد دفعوا الثمن غالياً. لأنها قد تسللت إلى خطابهم من حيث لا يشعرون. وفي سياق فلسفي وعلمي يناظر ما نحن فيه، يقول نِيتْشه :

«إن الحقائقَ هي أوهامٌ نسينا بأنها أوهام، واستعاراتٌ سبق استهلاكها ثم فقدت قوتها الحسية، وقطعٌ نقديةٌ فقدت رسومها النَّاتِئةَ ولم تعد تُعتَبَر إثْرَ ذلك قطعاً نقدية، بل مجرد قطعٍ معدنية»[1].

وفي نفس السياق يقول جَانْ مُولِينُو : «إذا كان صحيحاً، حسب مَاكْسْ بْلَاكْ، «من المحتمل أنه ينبغي لكلِّ علمٍ أن يبدأ بالاستعارة وأن ينتهيَ بالجبر» [...]، فمن الممكن القول : إن العلوم الإنسانية لا تكاد تبلغ أبداً إلى الجبر. بل إن الواقع يبدو أخطر من ذلك : فحينما يدور الحديث عن الجبر في العلوم الإنسانية، فإن ذلك لا يكون متعلقاً في غالب الأحيان إلا بمجرد استعارات خالصة»[2].

الواقع أن هذا يجعلني أستحضر ذلك السيل من المفاهيم . المصطلحات في بعض العلوم. انظر مثلاً : «الاستعارة» ومعنى «الاقتراض النقدي»، والنقد، أقصد الأدبي، ومعاني اختبار القطع المعدنية النقدية، والنحو ومعنى الطريق السوي. وفي نفس هذا المجال نتحدث عن الرفع والنصب والحركة والسكون والجر والإضافة والعطف الخ. هذه كلها استعارات نسينا الآن أنها كذلك.

لاحِظْ في المجال الديني والأخلاقي كيف نتحدث عن الهداية والكفر[3] والضلال والانحراف أو الزيغ والتقويم والاعوجاج والظلام والنور والسقوط. إلخ.

بناءاً على هذا فإن الاستعارة تمثل ملمحاً عميقاً من ملامح الإنسان. وإن الشعرَ الذي يمثل حارس هذا الإرث الإنساني جديرٌ بالرعاية من هذه الزاوية الاستعارية، إن هذه لا يمكن، بل لا ينبغي، أن نتركها تصاب بالأذى لأن ذلك يمس بكياننا الإنساني. وهذا الأمر لم يتمكن من فهمه التجريبيون والعقلانيون الذين لم يسيئوا إلى الشعر والبلاغة وحسب بل ألحقوا الضرر الجسيم بما هو جوهر إنساني.

---

(1) Nietzsche, **El libro del filosofo**, p. 52.

(2) J.Molino, «anthropologie et métaphore» in, **Langages**, n. 54. p. 103.

(3) وأَصل الكفر تغطية الشيء تغطية تستهلكه (لسان اعرب). والكافِرُ: الليل المظلم، لأنه ستر كلَّ شيء بظلمته (الصحاح في اللغة).

وعلى الرغم من هذا كله فقد عمل الفلاسفة العقلانيون والتجريبيون على مناهضة أي لجوء إلى استعمال الاستعارة في الخطاب العلمي. ولعلنا لا نجد عبارة أفضل من هذه لصَامويِلْ بَارْكْ Samuel Park في استهجان بل إدانة استعانة المفكرين بالاستعارة:

«كل النظريات الفلسفية التي لا تعبر إلا بالمصطلحات الاستعارية ليست حقائق واقعية، ولكنها مجرد منشآت الخيال، مكسوة (مثل دمى الأطفال) بكلمات جوفاء ولو أنها لامعة (...) وكذلك فإن خيالاتهم المضللة والخصبة لا تدنس فقط، وهي تتسلل إلى سرير العقل، بملاطفاتها غير الشرعية، بدل التصورات والمفاهيم الصادقة عن الأشياء، بل تلقح الذهن بأوهام مائعة»[1].

وهذه الوظيفة المعرفية هي التي جعلت أرسطو يشدد في **الخطابة** على ضرورة مراعاة المشابهة الواضحة. هذا الوضوح لم يشددِّدْ عليه في الاستعارات الشعرية. بل إن أرسطو يؤكد هذا الدور المعرفي بالنسبة إلى التسميات الاستعارية التي نضعها للأشياء التي لم تُسَمَّ. إذن، علينا في إطلاق هذه التسميات أن نراعي المشابهة حتى نشعر بأن الإسم مناسب.

وإذا كان أرسطو يشدد على الدور التعليمي للاستعارة معتبراً بذلك وظيفتها التعليمية أو النفعية في إغناء اللغة، فإنه يثير أمراً مهماً أيضاً في التصور الحجاجي، إذ إن هذه لا تكتفي بالإقناع بالفكرة مجردة، بل إنها تسعى إلى إثارة **انفعال المتلقي**، ونزوعه التقويمي للشيء. ولهذا نراه يقول:

«وإذا شئنا أن نوشّيَ موضوعنا، فينبغي أن نستمد استعارتنا من النوع الأحسن بين أنواع الجنس الواحد، وإذا شئنا تحقيره، فلنستمده من النوع الأخس. فمثلاً: [...] بعض الناس يدعون الممثلين: متملقي دْيُونِيزُوسْ، بينما يدعون أنفسهم «فنانين» وكلا الإسمين استعارة، لكن أحدهما اسم للتحقير والآخر ليس كذلك»[2].

وهذا الرفع أو الحط من قيمة الشيء هو **تحبيب** الشيء أو **تكريه** له. وليس هذا التحبيب أو التكريه إلا الإقناع الانفعالي.

---

(1) In. George Lakof et Mark Johnson , **Les métaphores dans la vie quotidienne** , éd. Minuit , Paris , 1985, p. 203.

(2) **الخطابة**، ص. ص. 199-200.

3. 3. الاستعارة والتشبيه والتناسب

الواقع أنه يصعب تصور الكلام عن الاستعارة دون الخوض في التشبيه، وذلك لأنهما نمطان من الإدراك ينتميان إلى نفس الجنس. ولهذا فعلى الرغم من اختلافهما الشكلي فإنهما يعودان في النهاية إلى إقامة العلاقات بين الأجناس المتباينة. لا ينبغي لاختلافهما الشكلي أن يعمينا عن الوشائج القوية التي تجمع بينهما. صحيح أن حظ التشبيه من الاهتمام أقل بكثير من حظ الاستعارة. إلا أن هذا لا يقلل من أهميته الخطابية والشعرية. وعلى الرغم من أن الاستعارة كثيراً ما شُرِّفَتْ بوضعها في منزلة أرفع من مقام التشبيه، فإن مناصري التشبيه لا تعوزهم الأمثلة الدالة التي تدعم مواقع التشبيه وتجعل منه مقوماً شعرياً وخطابياً لا يقل أهمية عن مكانة الاستعارة.

«التشبيه ضرب من الاستعارة، إذ ثم فارق ضئيل جداً. فحين يقول الشاعر عن أخِيلُوسْ :

«لقد وثب كالأسد».

فها هنا تشبيه، وإذا قيل «أسداً، وثب» فهذا استعارة، لأنه لما كان كلاهما شجاعاً فقد نقل المعنى وسمَّى أخِيلُوسْ أسداً.

ومن التشبيهات التي يُوردهَا أرسطو هذه الأمثلة : «إن الناس كربان السفينة القوي، لكنه أصم» [...] ودِيمُوسْتِينْ شبه الشعب بمسافرين في البحر وقد تمكن منهم الغثيانُ. وقال ديمُوقْرِيطِسْ : إن الخطباء يشبهون بالمربيات اللواتي يلتهمن اللقمة ويمسحن شفاه الأطفال باللعاب»[1].

لا يفوت أرسطُو أن ينصح الخطباء بالتقليل من استعماله «لأن فيه طابعاً شعرياً». والأمثلة التي يقدمها دالة كلها على هذا الميسم الشعري. ولم يقف عند هذا الحد بل أكد أن التشبيهات نوع من الاستعارة.

هذا التناظر بين التشبيه والاستعارة هو الذي جعل أرسطو يميز في التشبيهات ذلك النوع الذي يقوم، كالاستعارة، على العلاقات التناسبية، أي التشبيهات ذات الأطراف الأربعة. مثال ذلك : «يشبه أفلاطون، في السياسة، أولئك الذين يسلبون الموتى من

---

(1) الخطابة، ص. 204.

الأعداء بالجِرَاءِ التي تَعضُّ الأحجار إلا أنها تعجز عن إدراك من يُصوِّبها»[1]. سُمِّي هذا التشبيه تناسبياً لاعتماده أربعة أطراف وهي مذكورة في هذا المثال. هناك :

1. الساسة، 2. سلب الموتى، 3. الجراء، 4. عض الجراءِ الأحجارَ. ينبغي لهذه التشبيهات التناسبية، أن تقبل، حسب تصور أرسطو، القلبَ أو العكس. فكما نشبه السَّاسَة السالبين للموتى بالكلاب، يحتمل كذلك أن نشبه الكلاب التي تعض الأحجار بالساسة الذين يسلبون الموتى. والواقع أنه ينبغي للتشبيه، لكي يقبل هذا القلب، أن يقوم على علاقة واضحة وظاهرة قريبة من الصورية. وربما كان هذا التشبيه التناسبي يقبل القلب العكسي، لأن الأساس فيه هو العلاقة لا الطرفان. وهذا النمط من التشبيهات هو النوع الخطابي. سواء تعلق الأمر بالتشبيهات أم بالاستعارات فلا ينبغي لهما في مجال الخطابة أن يكونا شعريين.

هذه أهم المحاور التي دار حولها خطاب أرسطو على الاستعارة؛ وهي على اختصارها و«تفككها» قد رسمت بشكل مجمل للبلاغة الغربية مساراتها اللاحقة. بل إن البلاغة المعاصرة كثيراً ما عمدت إلى جزئية من جزئيات هذا الصرح لكي تطوره وتجعله هو وحده مجالاً لبحث ومعرفة مستقلين، على غرار ما فعل جُورْجْ لَايْكُوفْ ومارْكْ جُونْسُونْ في الاستعارات التي نحيا بها[2]. بل إن أولئك الذين تمردوا على الاستعارة وحملوها مسؤولية تدنيس الخطاب العلمي أمثال دِيكَارْتْ أو لُوكْ وبَاشْلَارْ قد باؤوا بالفشل الذريع. ولهذا ساغ لجَانْ مُولِينُو التعليق على هذا الأخير:

«لقد أدان الاستعارةَ إلا أن الاستعارة قد أحسنت في أخذ الثأر»[3].

4. الاستعارة الشعرية

المقصود بالشعر عند أرسطو هو التراجيديا. وهي جنس حكائي درامي يقوم بالأساس على تقديم الحدث دون واسطة الراوي. الأفعال المرتبة وفق مقتضيات الحبكة هي أساس هذا الجنس الشعري. وينبغي للحدث التراجيدي أن يكون بِطولٍ معين يسمح بالانتقال من حال السعادة إلى حال الشقاء بسبب تعرض البطل لمصير مؤسٍ عقاباً له على جرم اقترفه بدون أن يقصد إلى الجرم، ولذلك فإن العقاب الذي

---

(1) Aristoteles, **Retorica**, p. 532

(2) جُورْجْ لَايْكُوفْ أو مارْكْ جُونْسُونْ، **الاستعارات التي نحيا بها**، ترجمة عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، البيضاء، 1996.

(3) J.Molino, «Métapores , modèles et analogies dans les sciences» in, **Langages**, n. 54, p. 86.

ينزل به لا يكون مستحَقاً وهذا ما يجعله موضع شفقة. كما أن الجرم الذي يقترفه يكون، بسبب هوله، مرعباً. الرعب والشفقة يجعلان المتفرج يتعرض لهزة انفعالية قوية هي التطهير. أما الشخصيات فينبغي تقديمها بشكل خطاطي، إذ الأساس أن تكون مجرد حوامل للأفعال المرتبة، لأن من شأن الرسم التفصيلي تعطيل الحركة الدرامية. أما المنظر أو الديكور فإن أهميته لا ترتقي إلى أهمية القصة. وبالنسبة إلى الموسيقى فهي، حسب أرسطو، من أعظم المزيِّنات. أما الفكر الذي يعتبره أرسطو كلَّ ما عُبِّر عنه باللغة فلا يراه مميِّزاً للتراجيديا، ولذلك فقد اعتبر هذا الجانب من اختصاص علم الخطابة.

نظراً لتشديد أرسطو على الترتيب الحدثي فإنه لا يفسح للاستعارة مجالاً مثل ذلك الذي فسحه لها في الخطابة. ومع ذلك فإن للفيلسوف الإسْتاجِيرِي ملاحظات مهمة تتعلق باستعمال اللغة في التراجيديا. فنظراً لكون هذه في الغالب حدثاً أسطورياً يفعل فيه أشخاص من علية القوم من الأجيال الغابرة، ونظراً إلى أن المقصود بالتراجيديا ليس التوصيل، بل التورط في اللعبة الحكائية المأساوية والانغماس في أجواء العهود الماضية، فإن اللغة تتنصل هنا من مهماتها الخطابية. فإذا كانت الخطابة تعتمد على **استعمال الكلمات المناسبة والشائعة والاستعارات** المعهودة والموصلة، أي الكلمات ذات القدرات الإقناعية. فإن التراجيديا تشدد على **استعمال الكلمات المركبة والمرادفات والغريب والاستعارات النافرة**، أي الكلمات القادرة على بعث الأجواء الغريبة المناسبة للتراجيديا، والنافرة عن الاستخدامات الإقناعية. يقول أرسطو : «وجودة العبارة في أن تكون واضحة غير مبتذلة : فالعبارة المؤلفة من الأسماء الأصلية هي أوضح العبارات، ولكنها مبتذلة[...] أما العبارة السامية الخالية من السوقية فهي التي تستخدم ألفاظاً غير مألوفة. وأعني بالألفاظ غير المألوفة : **الغريب والمستعار والممدود**[1] وكل ما بَعُدَ عن الاستعمال المعتاد»[2]. هنا نواجه أسلوباً تغريبياً يقوم على أساس الكلمات الغريبة القديمة أو اللهجية، والاستعارة وهي أيضاً لافتة بغرابتها لدلالتها على ما لم نعتد الدلالة عليه، والممدود أو المركب وهو غريب أيضاً لتأليفه كلمات لم نعتد التأليف بينها. هنا تندرج الاستعارة في كتاب **الشعرية**. وهذه الغرابة هي ملمحها الأساسي هنا، وهو غير ملمحها في الخطابة.

---

(1) مانيان يقترح مقابلاً للممدود هو Allongement

(2) أرسطو، في الشعر، ترجمة محمد شكري عياد، منشورات دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967. ص. 118 .

الاستعارة في شعرية أرسطو هي : «نقل اسم شيء إلى شيء آخر، فإما أن ينقل من الجنس إلى النوع، أو من النوع إلى الجنس، أو من نوع إلى نوع، أو ينقل بطريق المناسبة. وأعني بنقل اسم الجنس إلى النوع مثل قوله : «هذه سفينتي قد توقفت» فإن الرُّسُوَّ ضرب من الوقوف؛ وبنقل اسم النوع إلى الجنس مثل : «أما لقد فعل أودِيسْيُوسْ عشرة آلاف مكرمة» فإن «عشرة آلاف» مستعملة هنا بدلاً من «كثيرة»؛ وبنقل اسم النوع إلى النوع مثل قوله : «امتص حياته بسيف من برونز» وقوله : «قطع البحر بسفين من برونز صلب[1]» فهنا استعملت «امتص» بدلًا من «قطع»، و«قطع» بدلاً من «امتص» وكلاهما نوع من الأخذ. وأقول إن هناك مناسبةً إذا كانت نسبة الاسم الثاني إلى الأول كنسبة الرابع إلى الثالث، فيصح عندئذ أن يستعمل الرابع بدلا من الثاني والثاني بدلا من الرابع، [كأن] يُسمَّى المساءُ شيخوخةَ النهار وتُسمَّى الشيخوخةُ مساءَ العمر»[2].

الملاحظ هنا أن ما يعتبر استعارة حقاً هما النوعان الأخيران، وهما النقل الذي يتم من نوع إلى نوع والذي يتم بحسب التناسب. أما النوعان الأولان، أي النقل من الجنس إلى النوع ومن النوع إلى الجنس فهما ضربان من ضروب المجاز المرسل. يذهب مَانْيَانْ إلى أن "النقل الأخير، أي المدعو الانتقال بالتناسب الموجود بين المشبه (المساء) والطرف المشبه به (الشيخوخة) هو من قبيل الاستعارة. أما الأنواع الأخرى من النقل والأمثلة التي قدمها أرسطو هي تبعاً للحالات إما كنايات (فالعلاقة بين اللفظ الحقيقي واللفظ المستعمل قد تكون علاقة السبب بالنتيجة، أو الحامل بالمحمول، أو المكان بالشيء، أو العلامة بالشيء الخ)، وإما مجازات مرسلة (علاقة تضمن بين اللفظ الحقيقي واللفظ المستعمل : برونز = سيف)»[3].

ولِبُولْ رِيكُورْ نفس رأي مَانْيَانْ إذ يقول في الاستعارة الحية :

" هكذا وضعت خطاطة إعداد وتفصيل أجزاء مجال النقل، وهي الخطاطة التي ستقود البلاغة اللاحقة إلى حصر تسمية استعارة في محسن واحد من بين هذه، وهو النمط الرابع المحدد عند أرسطو، وهو وحده الذي ينص على الإحالة على المشابهة"[4].

(1) هذه العبارة الأخيرة «قطع البحر بسفين من برونز صلب» يترجمها عبد الرحمان بدوي بقوله : «وعندما قطع بكأس متين من نحاس»، فن الشعر، ص. 58.

Aristote, **Poétique**, éd. livre de poche, Paris, 1990, p. 142.

(2) أرسطو، في الشعر، ص. 118

Aristote, **Poétique**, p.p 139-140

(3) Michel Magnan, in Aristote, **Poétique**, Éd. belles lettres, 1990. p. 220.

(4) Paul Ricoeur, **La métaphore vive**, éd. Seuil, Paris, 1975. p. 30.

إلا أن دارسين آخرين يُلحِقون بالاستعارة الحالة الثالثة. يقول جَانْ مُولِينُو وجُوئِيلْ تَامِينْ : "يميز أرسطو في الشعرية بين أصناف أربعة من الاستعارات :

- من الجنس إلى النوع.
- من النوع إلى الجنس.
- من النوع إلى النوع.
- وبحسب التناسب.

إن النوعين الأولين قد اعْتُبِرَا لاحقاً مجازين مرسلين واحتفظ النوعان الأخيران فقط بتسمية استعارة"[1].

وبطبيعة الحال فإن النوعين الأولين يمكن بسهولة تأويلهما باعتبارهما من المجاز المرسل، الذي يقوم على إبدال النوع بالجنس أو العكس. وربما بإبدال الكثير بالأقل والعكس. وقبل مُولِينُو وتَامِين اقترح لَاوسْبِيرْغْ نفس التأويل قد اعتبر بشكلٍ صريح النوع الأول مجازاً مرسلاً ولم يعلق على النوع الثاني، لا باعتباره مجازاً مرسلاً ولا باعتباره استعارةً. والأرجح عندي أنه يعتبره مجازاً مرسلاً. في حين أنه اعتبر صراحة النوع الثالث والرابع من الاستعارات. أريد أن استشهد بالنص الذي يؤول فيه هذا النوع الثالث.

"النقل يتم من النوع إلى النوع، مثل : أفْرَغَ الحياةَ بالسَّيفِ، من جهةٍ؛ ومن جهة أخرى بَتَرَ بالمِبْضَعِ، وذلك حيث يُستعمل أفْرَغَ الخاص بالمبضعِ للسيف؛ وفي حالة المبضع استعمِلَ بَتَرَ وهو الفعل الخاص بالسيف. والفعلان هما معاً جنسان منضويان تحت نفس الجنس الذي هو "أزَالَ وانتزَعَ". يتعلق الأمر هنا باستعارة بمعناها الدقيق"[2].

أما النوع الرابع من الاستعارة فهو الاستعارة التناسبية الذي نوه به أرسطو كثيراً، سواءٌ في **الخطابة** أم في **الشعرية**. نقتصر هنا على إضافةٍ تتعلق بالدور الخلاق لهذه الاستعارة حيث يتم سد الفجوات التي تشكو منها اللغة على صعيد التسمية أو المعجم. يقدم أرسطو مثال الشمس التي ترسل أشعتها على الأرض، فيشبه ذلك

---

(1) Jean Molino et Joelle Tamine , **Introduction à l'analyse linguistique de la poésie** , T .I, éd. puf, Paris, 1982. p. 155.

(2) Heinrich Lausberg, **Manual de retorica literaria**, t. 1, éd. Gredos, Madrid, 1967, p. 59.

على سبيل التناسب بنثر الفلاح للبذور. إن هذا التشابه التناسبي يجوّز القول : الشّمس تبذُر أشعَّتها في الأرض. الاستعارة تغطي هنا إذن فجوة فتسمي ما لم يسمَّ في اللغة العادية. إننا نتوفر بهذا إذن على علاقة أ/ب = الفلاح والبذار وعلى علاقة حيث ينعدم أحد طرفي الزوج ج/ ؟ الشمس/ ؟. فبفضل التناسب نَسُدُّ هذه الفجوة المعجمية بالقول : الشّمس تبذُر أشعَّتها. هذه الخاصية أساسية في كل اللغات حيث تحضر الاستعارة التناسبية لسد هذا النقص. يقول بول رِيكُورْ :

"لقد أشار أرسطو في إحدى المناسبات إلى حالة حيث لا توجد كلمة شائعة قابلة لكي تعوضها الاستعارة؛ وهكذا فإن العبارة "وهي تبذر نورا إلهياً" تحلل بحسب قواعد الاستعارة التناسبية (ب هي إلى أ مثل د إلى ج). ما تفعله الشمس هو إلى نور الشمس ما هو بَذَرَ إلى الحَبِّ؛ إلا أن الطرف ب لا اسم له. يشير أرسطو هنا إلى واحدة من وظائف الاستعارة التي هي ملء فراغ دلالي"[1].

يكشف أرسطو في الشعرية عن خاصية أساسية في الاستعارة وهي اعتمادها على إدراك المشَابهات، وفي هذا تمييز دقيق لها عن الكناية والمجاز المرسل، بل وعن باقي نظائرها من المقومات اللفظية من قبيل اللفظ المركب والغريب واللهجي والمبتدع. فعلى الرغم من اندراج الاستعارة ضمن هذه المجموعة من المقومات إلا أن أرسطو خصها بتنويه خاص باعتبارها أعظم الأساليب، كما نظر إليها بوصفها آية الموهبة.

"ومن المهمِّ أن تُراعَى المناسبةُ في استعمال كلٍّ من هذه الأنواع التي ذكرناها، وفي استعمال الكلمات المضاعفة والغريبة؛ ولكن أعظم هذه الأساليب حقاً هو أسلوب الاستعارة [أن نستعير]: فإن هذا الأسلوب وحده هو الذي لا يمكن أن يستفيده[2] المرء من غيره، وهو آية الموهبة، فإن إحكام الاستعارة معناه البصر بوجود التشابه"[3].

---

(1) Paul Ricoeur, **La métaphore vive**, p. 29.

(2) يمكن القول أيضاً : نقْترِضُه أو نتعلمه من الغير.

(3) أرسطو، في الشعر، ترجمة محمد شكري عياد، منشورات دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967. ص. 128.

نقرأ في ترجمة ع. الرحمن بدوي : فمن المهم إذن حسن استخدام كل ضربٍ من ضروب التعبير التي تحدثنا عنها : من أسماء مضاعفة مثلا، أو كلمات غريبة؛ وأهم من هذا كله البِراعة في المجازات [الأصح هو البراعة في أن نستعير]، لأنها ليست مما نتلقاه عن الغير بل هي آية المواهب الطبيعية: لأن الإجادة في المجازات [الأصح الاستعارات] معناها الإجادة في إدراك الأشباه». أرسطو، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، منشورات دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1973. ص. 64.

لقد رفع أرسطو شأن الاستعارة ووضعها فوق كل المقومات اللغوية. إنه لا يتحدث عن الاستعارة في صيغة فَعَلَ. أي إن الفعل الذي يقوم به الشاعر وهو يعمد إلى الاستعارة لا يصدر عن التعلُّم والاستفادة من الآخرين؛ إنها عطاء الموهبة. وبطبيعة الحال فلو كانت الاستعارة وليدة التعلم ومحاكاة الآخرين لما كانت تعبيراً عن الابتكار. لا يُمكِنُ الابتكار بالمحاكاة. الابتكار وثبة فردية خيالية وخلاقة. وهذه الوثبة الخلاقة تستند على اقتناص المشابهات. هذا الاقتناص للمشابهات لا يعلَّم ولا يلقَّن. إنه موهبة فطرية. يعلق بُولْ رِيكُور على هذا النص بعبارته :

"إن المستعمِل هو من يمكن أن يتعلم أولاً؛ والحال فأَنْ نَسْتعِيرَ بشكل جيد لا يُلَقَّن؛ إنه عطاء الموهبة، أي الطبيعة (euphuias te sêmeion estien) : ألسنا هنا على مستوى الإيجاد، أي مستوى هذه الكشفية التي قلنا عنها إنها لا تخرق نظاماً إلا لأجل خلق آخر، إنها لا تفكك إلا لأجل إعادة الوصف؟ لا توجد قواعد للإبداع، كل النظرية الجديدة حول الإبداع تؤكد هذا. لا توجد قواعد لأجل صياغة فرضيات جيدة : هناك قواعد لأجل اختبارها وحسب"[1].

ومع هذا، فإن هذا النص الفريد والذائع لأرسطو لم يلق، حسب جَانْ لَالُو، العناية المستحقة. ولهذا نتوقف لحظة أخرى لنتأمل شرحاً غنياً لهذه الفقرة :

"هذه الفقرة التي استحقت الذيوع، لم تنل العناية المستحقة. إن الجملة الأولى التي تم ربطها بقوة [...]، تعرض معطيين متعالقين : لا يمكن لفن الاستعارة، وهو يقوم على الموهبة الشخصية، أن يُقترَضَ من الآخرين. إن اتخاذ هذا الإقرار حجةً لصالح امتياز الاستعارة، إنما هو التشديد بقوة على الخلق، أي على الإنشاء (البُوِيِزِيسْ) باعتباره نشاطاً مبدعاً شخصياً، غير قابل للسَّلْبِ ولا للتَّفنيد : إن الشاعر شاعرٌ بِسببِ هذا البعد الشخصي. والعبارة الثانية تبرر بدورها هذا الإقرار: إن الاستعارة تقوم على "المشاهدة"، إذ لا تمكن المشاهدة بعيون الآخرين"[2].

هناك مع ذلك مفارقة في نص أرسطو. كيف يمكن أن ترتفع الاستعارة إلى هذه المكانة وهي ليست خاصية مميزة للشعر؟ كما أنها هي والكلمات السليمة والمناسبة مستعملة في كلام كل الناس، إضافة إلى أنها هي الأداة التي تُعتَمد في سد الفجوات المعجمية المعهودة في كل اللغات. يقول ج. لَالُو: "إن السبب. وهو الذي يبدو لي أرجح

---

(1) Paul Ricoeur, **La métaphore vive**, éd. Seuil, 1975. p. 33

(2) Jean Lallot, in. Aristote , **La poétique,** éd. Seuil, 1980. p. 366

في رأيي. هو أنه من بين أصناف الاسم نجد الاستعارة هي التي تظهر بشكل أوضح باعتبارها **إنتاجاً محاكاتياً**. وبخلاف الاسم الشائع الذي يعيِّن، بشكل ما، بكيفية مباشرة، وبخلاف أيضاً عن أصناف الكلمات الغريبة، حيث يكون الدال وحده هو الغريب، فإن الاستعارة يمكن أن توصف باعتبارها صيرورةَ **تحول المعنى**، الذي قد يكون، داخل اللغة، **مَثيلَ analogon** حركة "التمثيل" المحاكاتي الذي يحول فعلاً إنسانياً إلى قصة أو **مِيتُوسْ**"[1].

5. **خلاصة**. هذه أهم ملامح الاستعارة في **شعرية** أرسطو **وخطابته**. والواقع أن قصد أرسطو لم يكن وضع مصنف في موضوع الاستعارة، ولا في المجاز، ولا في المحسنات عامة. بل إن قصده قد كان وضع مصنفين أحدهما في **الخطابة** وثانيهما في **الشعر**. ولقد كان الفيلسوف الإسْتَاجِيرِي شديد الوعي بالملامح المحايثة لكلا الجنسين الخطابيين. إن جوهر هذه الملامح في **الخطابة** هو **البرهان والحجة** ؛ وهو في **الشعر ترتيب الأحداث** أو **الحبكة** كما يقول المعاصرون. ولقد كانت معالجته للاستعارة مقيدة بهذا التخطيط العام : الحجاجي . الإقناعي من جهة، والشعري . التطهيري من جهةٍ ثانية. هذه القيود الحصرية هي التي جعلت معالجة الاستعارة في مصنفي **الخطابة والشعرية**، متباينة وغير مستفيضة. إلا أن هذه المعالجة غير المستفيضة قد انطوت على الأَجِنَّة التي ستعرف النمو والازدهار في العصور الموالية. ولهذا نجد كل الذين يخوضون في مجالات الاستعارة من علماء الخطابة والشعرية والبلاغة والأسلوبية والعلوم الإنسانية والفلسفة واللاهوت ولغات الحديث اليومي الخ يتزودون من تراث أرسطو في الكتابين المذكورين.

---

(1) Lallot, in. **La poétique**, p. 367.

حول شعرية أَرِسطو[1]

اشتهر أرسطو بكتابيه **الخطابة والشعرية**[2] الذين يُنَظِّرُ فيهما لجنسين من الخطاب. ففي الأول ينظر لأجناس من القول التي تسعى بواسطة الحجج إلى إحداث الإقناع. وفي الثاني ينظرلجنس من الخطاب الذي يسعى بواسطة المحاكاة إلى إحداث التطهير. يختصر بُولْ رِيكُورْ هذا الأمر بقوله : "إن الثالوث، الشعر. المحاكاة . التطهير يصف على وجه الخصوص عالمَ الشعر، دون التباس محتمل بالثالوث، الخطابة . الحجة . الإقناع"[3].

فإذا كانت نواة الخطابة هي الحجاج فإن نواة الشعر هي المحاكاة. والمحاكاة يحددها هِنْرِيشْ لَاوْسْبِيرغْ في قوله : " يتسم الأثر الشعري من حيث النشوء بعلاقة مع الواقع المحيط، وذلك ليس فقط فيما يعود إلى الأدوات المادية الأساسية، وإنما أيضاً فيما يعود إلى الآصرة الذهنية بالعالم المحيط، وهي الآصرة التي يمثل فيها المبدع الواسطة بين العالم والأثر. هذه الآصرة الذهنية هي المحاكاة : فالمبدع ينسخ بواسطة أثره واقعاً من العالم الذي يحيط به؛ فيفرغه في هذا الأثر. هذا الأثر محاكاة. وبما أن تأمل هذه النسخة أو الإنتاج المعاد تبهج الإنسان بالطبيعة فإن المحاكاة أو النسخة تقوم أيضاً على مناسبة الأثر للجمهور"[4].

المحاكاة الشعرية هي إذن نص يتوسل بالكلمات مستعيناً بالوزن، والشعر التراجيدي يستعين بالكلمات والوزن والإيقاع. وهي عبارة عن نص مغلق تتآلف فيه الأجزاء تآلفاً خاضعاً لمبدأي الاحتمال، أي احتمال قبول الملقي، أو الضرورة، أي إن الأجزاء يأخذ بعضها برقاب بعض وليس أمْشَاجاً يتنكر بعضها للبعض الآخر. والمحاكاة التي تصور واقعاً ما تسعى إلى تكثيفه بواسطة تناوله بالحذف والزيادة

(1) تطور هذه المقالة الأفكار الوارة بشأن شعرية أرسطر في الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، منشورات دار الأمان، الرباط، 2005

(2) Aristote, **Rhétorique**, éd. Livre de poche,1991
Aristote, **la Poétique**, éd. Seuil , Paris , 1980

(3) Paul Ricoeur, **La métaphore vive**, ed. Seuil, Paris, 1975. p. 18

(4) H. Lausberg , **Manual de retorica literaria** (V.2) éd. Gredos , Madrid , 1966 , pp. 443 - 444

والنقل وتحويل مواطن التشديد، خالصة بذلك إلى "الكلية الخاطفة والجوهرية" التي هي صنف المحاكاة المعتمدة في الشعر.

تتقاسم التراجيديا التي هي أرقى أجناس الشعر، حسب أرسطو، صفةَ المحاكاة مع مجموعة من الفنون. وهكذا فإن الرقص فن يحاكي بالوزن، والعزف بالناي والضرب على القيثار يحاكيان بالوزن والإيقاع، والشعر يحاكي باللغة والوزن، والتراجيديا والكوميديا والديثرامب تحاكي بالوزن والإيقاع واللغة.

يذهب أرسطو إلى أن التَّراجِيدْيَا قد تولدت عن الشعر الدِّيثْرَامْبي. كما تولدت الكوميديا عن الشعر الفَالُوسِي أي الذُّكُورِي. "فلقد كان هذان الجنسان الشعريان عبارة عن أناشيد يُقصد بها إلى تمجيد دْيُونِيسُوسْ. وكانت الأناشيد الذكورية تُلْقَى في موكب طقوسي حيث تُحْمَلُ أَيْقُونَةُ عضوِ الذكورةِ على الأكتاف بوصفه رمزاً جنسياً.

"نستطيع أن نكون انطلاقا من مسرحية أَرِسْطُوفَانِسْ فكرة عن هذه المواكب والأناشيد. إلا أن الأساسي هو الحضور في الحالتين (الدِّيثْرَامْبْ والفَالِيكَا)، لِقائِدٍ يرتجل قليلا أو كثيراً، ولجوقة تستجيب له، إلا أن مسار الفنين لم يكن واحداً، ففي الوقت الذي حظي الدِّيثْرَامْبْ بتعهد المؤلفين حتى استوى فنا أدبياً، ظلت الفَالِيكَا قطعاً شعبيةً مليئةً بالعبارات النَّابِيَةِ، هنا نعثر على التقسيم الخطاطي الذي وضعه أرسطو لكل من التَّرَاجِيدْيَا التي تجنح إلى النبل والكُومِيدْيَا التي تجنح إلى الانحطاط"[1].

ومهما كان الأمر، فلقد تولدت التَّرَاجِيدْيَا عن الارتجال (التَّرَاجِيدْيَا شأنها شأن الكُومِيدْيَا تتقاسمان هذا الملمح : إن الأولى متولدة عن أولئك الذين كانوا يقودون الدِّيثْرَامْبْ والثانية متولدة عن أولئك الذين كانوا يقودون الأناشيد الفَالِيَّة [نسبة إلى الفَالُوسْ أي أيقونة الفالوس التي كانت تحمل على الأكتاف ويطوف بها المحتفلون تيمناً بإله الخصوبة ديونيسوس]، وبعد ذلك صارت تنمو شيئاً فشيئاً، إذ كان المؤلفون يُطوِّرون كل ما يولد فيها؛ وفي الأخير وبعد تحولات عديدة، استوى قوامُها حينما بلغت كمال طبيعتها"[2].

(1) Michel Magnien, in Aristote, **Poétique**, éd livre de poche , paris, 1990, pp. 189 - 190.
(2) Aristote, **la Poétique**, trd Roselyne Dupont –Roc et Jean Lallot, éd. Seuil , Paris , 1980, p. 45.

لهذا نفهم اعتبار أرسطو" الكوميديا تمثل أناساً أخس مما نعهدهم والتَّراجِيدْيَا تمثل أناسا أفضل مما نعهدهم"[1].

يحصر هذا العرض اهتمامه عنايته في التَّراجِيدْيَا التي يكاد أرسطو يقصر عليها تسمية شعر. ومع هذا لا يمكن غض الطرف عن جنس شعري تربطه بها أواصر قوية وأقصد بهذا إلى **الملحمة**. إنهما معا حكائيتان. وتتحدثان عن علية الأقوام[2]. وتعرضان أفعالا مُؤسِيةً. مع هذا فإن التَّراجِيدْيَا : تتميز عن الملحمة بمجموعة من الخصائص نوجزها في ما يلي :

1 - حكاية التَّراجِيدْيَا محصورة ومقيدة بشرط الاختزال. إنها تحكي حكاية واحدة. "يجب على القصة أن تحاكي عملا واحداً وأن يكون هذا العمل الواحد تامًّا. بحيث لو انتزع منها جزء انفرط الكل واضطرب"[3].

2 - هذه الحكاية الواحدة ينبغي ألا يغلب عليها الطول ولا القصر مثل ذلك مثلا " الكائن العضوي إذا كان صغيراً جداً لا يمكن أن يكون جميلاً، لأن إدراكنا يصبح غامضاً وكأنه يقع في برهة لا يمكن إدراكها كذلك إن كان عظيماً جداً [...]، ففي هذه الحالة لا يمكن أن يحيط به النظر بل تند الوحدة والمجموع عن نظر الناظر"[4]. ويختصر أرسطو العبارة عن هذه الفكرة قائلا : "ينبغي أن يكون في القصة طول، وأن يكون هذا الطول مما يسهُل حفظُه في الذاكرة"[5].

3 - الملحمة تُسْرَدُ عبر رَاوٍ. وهذا أمر أساسي، إذ إنها لا تجد بهذه الصفة سبيلا إلى خشبة المسرح، عكس التَّراجِيدْيَا. إنها نص مهيأ للعرض المسرحي. "يمكن بنفس الوسائل ولنفس الموضوعات أن تحاكي عن طريق القصص (إما بأن نَحْكِيَ على لسان شخصٍ آخرَ، كما يفعل هوميروس، أو يحكي المرء عن نفسه) أو أن نحاكي الأشخاص وهم يفعلون"[6].

على الرغم من التقدير الذي يكنه أرسطو للملحمة فأنه يرجح كفة التَّراجِيدْيَا، "لأن فيها كل عناصر الملحمة (حتى ليصح أن تستعمل وزن الملحمة) وتزيد عليها

---

(1) أرسطو، في الشعر، ترجمة محمد شكري عيلا، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967، ص : 34.

(2) أو «محاكاة الأخيار» حسب عبارة أرسطو في الشعر، ترجمة شكري عياد، ص : 46.

(3) نفسه، ص. 25 .26.

(4) **نفسه**، ص. 60.

(5) **نفسه**، ص. نفس الصفحة.

(6) أرسطو، **فن الشعر**، ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973، ص. 9 .10

بجزءين غير هينينٍ وهما الموسيقى والمنظر اللذان يُحدثان لذةً عظيمةً، ثم إن لها من البهاء حين تُقرأُ مثل ما لها حين تُمَثَّل. وهي تصل إلى الغاية من المحاكاة في حيز أصغرَ. وما كان أشدَّ تركيزاً فهو ألذ مما ينتشر في زمان كبير فتضعف قوته، وأعني بذلك أن يتناول متناول تراجيدية "أُودِيبُوسْ" لسُوفُكْلِيسْ مثلا فيضعها في مثل حجم الإلياذة. ثم إن المحاكاة في الملحمة أقلُّ حظاً من الوحدة. ودليل ذلك : أن كل ملحمة يمكن أن تؤخذ منها عدة تراجيديات [...] فإذا كانت التَّراجِيدْيَا تفْضُلُ الملحمة من جميع هذه الوجوه وتزيد أنها تحدِثُ الفعلَ الخاص بصناعتها (فإنه لا ينبغي أن تحدث أي لذة كانت، بل تلك التي اشرنا إليها) فبين أنها أفضل لأنها أقدر على بلوغ الغاية من الملحمة"[1].

باختصار: "التَّراجِيدْيَا هي محاكاة فعل جليل [أونبيل] كامل، له عظم ما، في كلام ممتع تتنوزع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه، محاكاة تمثل الفاعلين ولا تعتمد على القصص، وتتضمن الرحمة والخوف لتحدث تطهيراً لمثل هذه الانفعالات "[2].

أريد أن أقدم، قبل الخوض في التفاصيل، توضيحاً وهو أن التَّراجِيدْيَا هنا مقيدة بالشروط التي تفرضها الخشبة. فإذا كانت تقدم الأشخاص في حالة فعل وكانت حوارية وبطول معين ومركبة أي متحولة من حال السعادة إلى حال الشقاء ومحدثة لِرَجَّةٍ انفعالية تطهيرية إلخ. فإن كل ذلك مفروض بالخشبة وبواجبات الطقوس الاحتفالية التي عرفتها حاضرة أثينا. تقول جَاكْلِينْ دُو رُمِيلِي Jacqueline de Romilly "لم يكن الناس يذهبون إلى المسرح عند اليونان، كما يمكن لنا نحن اليوم أن نذهب، وذلك بتعيين اليوم والعرض وبمشاهدة عرض يتكرر كل يوم على امتداد السنة. كان عند اليونان عيدان سنويَّان حيث تعرض التَّراجِيدْيَات. في كل عيد تجري مباراة تدوم ثلاثة أيام، وفي كل يوم يفوز مؤلفٌ بالاختيار قبل ذلك بكثير، ويقوم هذا المؤلف بعد ذلك بعرض ثلاثة تراجيديات. هذه العروض التراجيدية تنظمها وترعاها وتهيئها الدولة، أي الحاضرة، إذ إن أحد رجال أرفع حكام الحاضرة من يقوم بانتقاء الشعراء الفائزين وبانتقاء المواطنين الأثرياء الذين تُعْهَدُ إليهم مسؤوليةُ تسديد كامل المصاريف المتعلقة بهذه العملية.

وفي الأخير، ففي يوم العرض يكون كل الشعب مدعواً للاستمتاع بالفرجة، ومنذ عهد بيريكليس، تمتع المواطنون الفقراء المدعوون لهذه المناسبة بتلقي تعويض مادي[...]

---

(1) أرسطو، في الشعر، ترجمة محمد شكري عيلا، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967، ص. 156

(2) فن الشعر، ص. 47.

وبعد هذا اكتست هذه العروض صفة المناسبة الوطنية، وهذا الأمر يفسر بوضوح بعض ملامح استلهامات مؤلفي التَّراجِيدْيَات. إن هؤلاء يتوجهون دوما إلى جمهور عريض مجتمع في مناسبة عظيمة، ومن البديهي أن يحرصوا على إثارة اهتمامه، لقد كانوا يكتبون باعتبارهم مواطنين، ويتوجهون إلى مواطنين "[1].

هذه الخاصية الدرامية المؤلفة لخاصيتين من الشعر الدِّيثُرَامْبي ألا وهما الجوقة والتمثيل المسرحي. لقد اعتنى أرسطو عناية قصوى بهذا الجانب المسرحي أو الدرامي ولم يخصص بنفس العناية عنصرَ الجوقة، بل ربما همشها رغم تشديده على كونها عنصراً مكوناً هاماً. ويكاد يلحق هذا الجانب بالمنظر أو الديكور: "... الغناء هو أهم مزينات التَّراجِيدْيَا. أما المنظر الذي يحقق أعظم افتتان، فإنه منقطع الصلة مع الصناعة ولا علاقة له بالشعرية"[2].

هذا العنصر الغنائي كان يحتل موقعين في التَّراجِيدْيَا التي تمكن صياغتها بهذه الخطاطة.

1. التقديم، 2. الغناء، (الجوقة أو النشيد)، 3. الحدث، 4. الغناء، 5. الاختتام أو الخروج.

إلا أن أرسطو وهو يضع هذا السُّلَّم لمكونات التَّراجِيدْيَا يُنزِل في أسفل السلم المنظر وفي قمته "ترتيب الأحداث في نظام [...] وهكذا فإن الأحداث والقصة هما الغاية المتوخاة في التَّراجِيدْيَا والغاية هي أهم من كل عداها"[3].

"وبهذا، فإن أساس بل روح التَّراجِيدْيَا، إذا جاز القول، هو القصة، أما الشخوص [أو الطبائع] فهي تأتي في المرتبة الثانية. [...] التَّراجِيدْيَا هي محاكاة فعل ومن خلال هذا الأخير بالضبط فهي محاكاة أناس في حالة فعل"[4].

إذن في أعلى السلم يتربع عنصر "ترتيب الأحداث" وفي المرتبة الثانية الشخوص، ولكن باعتبارهم فاعلين، أي عنصراً تابعاً لترتيب الأحداث. إذ لا يتصور أن تقوم التراجيديا بدون أحداث، في حين يمكن تصورها بدون أشخاص. وفي أسفل السلم يقوم المنظر، وقبله الموسيقي. أربعة عناصر إذن ليست هي كل مكونات التَّراجِيدْيَا. إذ " التَّراجِيدْيَا تتألف بالضرورة من ستة عناصر.

---

(1) Jacqueline de Romilly , **la Tragédie Grecque**, éd. Paris , 1970, p. 13.

(2) **La Poétique** , éd. Seuil, p. 57.

(3) **La Poétique** , éd. Seuil, p. 55.

(4) **La Poétique** , éd. Seuil, p. 57.

وبهذه العناصر تتميز. إنها القصة [أو ترتيب الأحداث] والشخوص أو الطبائع، والعبارة والفكر والمنظر والنشيد أو الغناء "[1].

هذان العنصران الباقيان هما اللغة والفكر، وهما يحتلان إذن سيراً على نفس منطق أرسطو المرتبتين الثالثة والرابعة، فلنبادر بكلمة حول الفكر. لم يقل أرسطو شيئاً يشفي الغليل بهذا الصدد. فكل ما صدر عنه بصدد هذا العنصر الثالث هو: "الفكر هو القدرة على قول ما يقتضيه المقام ويناسبه" و"الفكر هو الصيغ التي نبرهن بواسطتها أن شيئاً يوجد أو لا يوجد أو هو الصيغ التي نعبر بواسطتها عن حقيقة عامة"[2].

أما العنصر الرابع وهو العبارة التي تعود إلى اللغة فهي "إجلاء المعنى اعتماداً على الكلمات؛ إن لها نفس الوظيفة في المنظوم وفي المنثور"[3].

وإذا كان أرسطو قد خص هذا العنصر ببعض العناية فإننا لا نستطيع أن نتغاضى عن اعتباره ثانويا في التَّراجِيدْيَا بل ربما جاز القول إن العبارة هنا تحتل مرتبة أدنى من تلك التي تحتلها في **الخطابة** التي يكاد فصلها الثالث يكون مقصوراً على العبارة. يمكن أن نميز في حديث أرسطو عن العبارة بين مستويين، الأول ينصب على جهة العبارة والثاني على المعجم.

فمن الأول "معرفة ما الأمر؟ وما الدعاء؟ وما الحكي؟ وما التهديد؟ وما الاستفهام؟ وما الجواب؟ وكل ما يجري هذا المجرى. فأَنْ نعرف أو نجهل هذه الأمور فإن هذا لا يُعرِّضُ الفن الشعريَّ لأي مأخذ يستحق الاهتمام [...] فلنترك هذا الأمر جانباً باعتباره موضوع نمط آخر من الدراسة وليس موضوع الشعرية "[4].

بمعنى آخر إن كل ما يتعلق بالجمل الإنشائية الطلبية وغير الطلبية والجمل الخبرية لا تضير الشاعر في حال خرق قواعدها.

ومن الثاني، أي الأمور المتعلقة بالمعجم. يقول أرسطو "إن الإسم يمكن أن يكون شائعاً أو مقترضاً أو استعارةً أو تزيينياً أو موضوعاً أو ممدوداً أو مقصوراً أو معدولاً"[5].

---

(1) **La Poétique** , éd. Seuil, p. 55.

(2) **La Poétique** , éd. Seuil, p. 57.

(3) نفس الصفحة

(4) **La Poétique** , éd. Seuil, p.101.

(5) **La Poétique** , éd. Seuil, p. 109.

والعبارة المناسبة للشعر هي التي "تنأى عن الابتذال، وذلك باستعمال كلمات متداولة وأطلق تسمية "غير متداولة" على الكلمة المقترضة والاستعارة والممدود. وباختصار، كل ما ينأى عن الاستعمال الشائع [...] إلا أن الشاعر إذا حَرِصَ على استخدام هذا الجنس من الكلم وحدَهُ فإنه يسقط في اللغزية أو العُجْمَةِ[1] : اللغزية تحصل بالاستعارات والعجمة بالكلمات المقترضة، [...] وما ينبغي التمسك به هو مزيج من الإثنين؛ لأن أحدهما يبعث الغرابة ويتفادى الابتذال. وهذه حال الاقتراض والاستعارة والمزين وغيرها مما تحدثت عنه. في حين أن الكلمات الشائعة تؤمِّن الوضوح"[2].

هذا الاعتبار الذي يخص به أرسطو التعبير في التَّراجِيدْيَا يتطلب إبداء ثلاث ملاحظات.

الأولى : إن هناك اختزالا للعبارة، بحيث إن ملامح لغوية هامة اعتبرها مجردَ حشو، بل اعتبر الخطأ على هذا المستوى لا يسيء إلى الشعر. وقد شدد أرسطو مقابل هذا على الجانب المعجمي منبهاً على تأمين شيئين اثنين، أولهما الوضوح المدعوم بالمعجم الشائع، والثاني التغريبُ، أوتفادي الابتذال، القائمُ على الاستعارة والمزَيَّنِ والممدود. هذا التوفيق المعتدل بين هذين القطبين باستعمال مقادير مناسبة من ذلك الجنسين من المقومات اللفظية هو ما يُعْلِي من فنية التَّراجِيدْيَا.

الثانية : على الرغم مما تقدم في الملاحظة الأولى ينبغي أن نشير إلى أن هذا المستوى المتعلق بالفحص اللغوي قد كان ثانوياً، لاعتباره العنصر الرابع، يتقدمه ترتيب الأحداث والشخوص والفكر ويليه في الأخير الغناء أو النشيد والمنظر.

بطبيعة الحال، ينطلق أرسطو من تصور التَّراجِيدْيَا باعتبارها "بالأساس ترتيباً للأحداث"، وحتى الشخوص رغم أهميتها لم يلتفت إلا إلى كونها حاملةَ أحداث أو أفعال. كأني بأرسطو وهو يشدد على ترتيب الأحداث قد ألقى في الظل بقية العناصر وضمنها التعبير. بل لم يمتعها إلا بضوء خافت جاعلا "ترتيب الأحداث" العنصر الذي سرق كل الأضواء.

الثالثة : كأني بأرسطو يعتبر النص التراجيدي نصاً صامتاً. وهو مستغرق في مشاهدة الأفعال المتعاقبة على خشبة المسرح حيث تظهر له اللغة مجرد عنصر ثانوي

---

(1) Charabiea, (Lallot), Barbarisme (Hardy), galimatias (magnien)

(2) **La Poétique** , éd. Seuil, p. 113.

أو إضافي. هناك شكل من هيمنة المشهدية على ما عداها. كأن الأفعال هي في ذاتها ناطقة. لهذا السبب اعتبر زَلَّاتِ "جهات الخطاب" لا تؤذي العمل الشعري ولا تمسه بأي سوء. واعتبر المجموعة الثانية من المقومات اي الاقتراض والممدود والاستعارة إلخ، أدوات تبعد الشعر عن الابتذال وتجعله يتنفس في مناخ " الغرابة".

فلننتقل الآن إلى كيفية صياغة النص باعتباره ترتيباً للأحداث، أي ما يدعوه أرسطو "مبدأ أو روح التَّراجِيدْيَا"[1]. يميز أرسطو خمس حلقات متصلة للتراجيديا وهي 1. التقديم، 2. الغناء، (الجوقة أو النشيد)، 3. الحدث، 4. الغناء، 5. الاختتام أو الخروج.

التقديم : هو جزء من التَّراجِيدْيَا وهو كلية تتقدم وصول الجوقة.

والحدث : هو جزء يمثل كلية تقع بين نشيدي الجوقة اللذين يشكلان كلية ؛ **والاختتام أو الخروج** : هو جزء كلية غير متبوع بنشيد.

يعتبر نشيد **الوصول**، من بين نشيدي الجوقة، التعبير الأول للجوقة بأكملها، أما نشيد **الوقفة** [سْتَاسِيمُونْ] فهو نشيد الجوقة بدون أوزان أَنَابِيسْتِيَّة ولا أوزان تْرُوخَائِيَّة، هو النحيب أو نشيد العويل الصادر في نفس الآن عن الجوقة وعن الممثلين في الخشبة"[2].

وهكذا فإن ترتيب الأحداث ينبغي أن يستوفي شروطا أخرى هامة، وأهم هذا أن الحدث ينبغي أن يكون **مركباً لا بسيطاً**. والحدثان البسيط والمركب يتميز أحدهما عن الآخر بكيفية التطور. " أدعو **بسيطاً** حدثاً واحداً ومتصلاً في مساره، كما سبق أن حددناه. حيث التحول يحصل دون انقلاب ودون تعرف. وأدعو **مركباً** حدثاً حيث التحول يحصل مع **التعرف** أو الانقلاب أو هما معا؛ كل هذا ينبغي أن ينشأ عن تنسيق مطرد للقصة، أي أن يتولد عن الأحداث السابقة وأن يحصل على سبيل الضرورة [أي التماسك والتَّضَامِّ المحايث] أو على حسب الاحتمال [أي ما يفوز بقبول الناس عادة]."[3].

" **الانقلاب** هو، حسب أرسطو، تحويل الأحداث في اتجاه عكسي، وذلك بحسب الاحتمال أو الضرورة. من قبيل ذلك، في أوديب، أن ذلك الذي يَصِلُ له نية إسعاد

(1) **La Poétique**, éd. Seuil, p. 57.

(2) **La Poétique**, éd. Seuil, p. 75.

(3) **La Poétique**, éd. Seuil, p. 69.

أوديب وتحريره من تخوفاته بصدد أمه؛ إلا أن ذلك الذي كشف الغطاء عن هويته قد تسبب في حدوث عكس ذلك. وكذلك الأمر في Lyncée لَانْسِي، يُقادُ شخصٌ لكي يُقتل، إلا أن الذي حصل من تسلسل الأحداث هو أن دَانَاأُوسْ مات في حين أن الآخر نجا من الموت.

التعرف، هو، كما يدل اسمه، تحول يجعلنا ننتقل من الجهل إلى المعرفة، مع تحقيق انتقال من الكراهية إلى الصداقة أو من الصداقة إلى الكراهية بين الأشخاص المهيئين للسعادة أم للشقاء. وأجمل التعرف هو ما يأتي مصحوباً بانقلاب، مثال ذلك ما نشاهده في أوديب"[1].

هذا التحول من السعادة إلى الشقاء يترتب عنه انفعالان أساسيان في التَّراجِيدْيَا. وهما الرعب والشفقة.

" فالرعب أي fobos هو بالمعنى الأوسع ارتجاف ناشئ عن الخوف الذي يَتمَلَّكُ المتفرجَ وهو يشاهد بأم عينيه على الخشبة أشياء وأشخاص ووقائع مرعبةٍ.

ولكي يكون ما نشاهده مرعباً وجبَ أن يجسد عملاً عنيفاً ينشبُ بين من يرتبطون بآصرة القرابة "جريمة قتل الأخ لأخيه أو الإبن لأبيه أو الأم لابنها أو الابن لأمه "[2]. هي هذه الأحداث المرعبة. القتل مرعبٌ، لكن الرعب يكون أخف حينما يحدث بين عدوين وبين شخصين لاتربطهما أية آصرة، أما أن يحصل بين من يفترض فيهم أسمى درجات الحب فذلك أمر مرعبٌ حقاً.

الحدث المفجع[3]. ويزداد هذا الرعب ويستأثر بالمشاهد حينما يعرض بشكله الدموي أمام أعيننا على الخشبة وهذا ما يسميه أرسطو **الحدث البَاتُوسِي** أو **الانفعالي** وهو فعل يبعث التمزق أو التفجع، مثل القتل المعروض على الخشبة، والآلام الممضة، والجروح وكل ما يندرج ضمن هذا الجنس"[4].

ويعتبر أرسطو المكونَ **الْمُفْجِعَ** أو **الْبَاتُوسْ** عنصراً ثالثاً إلى جانب **الانقلاب والتعرف**.

---

(1) **La Poétique**, éd. Seuil, p..71

(2) **La Poétique**, éd. Seuil, p..81

(3) داعية الألم (بدوي). التأثير (عياد) effet violent (Lallot) évenement pathétique (Magnien padecimients (Alicien vilan).

(4) **La Poétique**, éd. Seuil, p..73

ويرافق الرعب انفعال **الشفقة** التي تتمكن من المتفرج إزاء الأشخاص والأحداث المفجعة التي يتأملها وهي على الخشبة. ويحدد أرسطو الشفقة في كتاب **الخطابة** بقوله : "الشفقةُ ألمٌ عارضٌ مترتبٌ عن شر يبدو خطيراً أو قاسياً يتعرض من لا يستحقه. وهو الألم الذي يحتمل أن نتعرض له نحن أو أي أحد من ذوينا، وخاصة حينما يبدو ذلك قريباً"[1].

الشفقة تحدث لكون البطل لا يستحق هذا المصير، إذ تعرض لعقاب علي جرم اقترفه، جرمٍ اقترفه بكامل إرادته حقاً إلا أنه لم يقترفه بنية الأذى. لقد قتل أُودِيبْ شخصاً ما بكامل الإرادة، ولكن لم يكن في نيته قتله باعتباره أباه. كما تزوج امرأة إلا أنه لم يكن في نيته الزواج بأمه.

وبسبب تظافر هذين الانفعالين **الرعب** و**الشفقة** يحصل **التطهير** الذي هو الغاية النهائية للتراجيديا، والتطهير هو الأثر المميز لهذا الجنس الأدبي.

يمكن أن نختصر هذا الأمر المتعلق بالتحول والزلة التراجيدية والبطل التراجيدي اعتماداً على ما يعرضه العلامة الألماني هِنْرِيشْ لَاوْسْبِيرغْ :

"إن الانتقال من السعادة إلى الشقاء يتعلق بأنسان :

1. يحتل موقعاً اجتماعياً أهم من الآخرين، 2. يجسد خلقياً طِيبَةَ الرجل المتوسط : الحدث الذي يؤدي به إلى الشقاء وليس متسبباً عن الشر وإنما هو حدث سيء موضوعياً، إلا أنه قد تمَّ بحسن نية، وهو مع ذلك حصل عن خطأ...

إن الخطأ أَمَارتْيَا يوجد من وجهة نظر أخلاقية بين **أَتُوكِيمَا** و**أَدِيكِيمَا**

أ. إن أَتُوكِيمَا[2] هي حدث غير عادل موضوعياً، أُقْتُرِفَ ضد إرادة الذي فعله وبدون نية سيئة، ولذلك فهو طَارِئٌ بَئِيسٌ. وهو غير مناسب للتَّراجِيدْيَا. إذ تنعدم فيه الاحتمالية السيكولوجية، وتبعاً لذلك عديم رابطة الوحدة مع الوحدة الدرامية.

---

(1) Aristoteles, Retorica, tr. Quintin Racionero, ed. Gredod, Madrid, 1990, p. 353

(2) atukema : infortune echec, méprise, faute involontaire ,
amartema : faute erreur,
adikema : injustice, tort, faute.
epifumia : desire, souhait, passion.
André wartelle, **Léxique de le rhétorique d'Aristote**, ed. les belles lettres, Paris, 1982,

ب. إن أَمَارتْيَا هو حدث غير عادل موضوعياً أقْتُرِفَ بإرادة من أقدم عليه ولكن بدون نية سيئة، أَمَارتْيَا هو المناسب للتَّراجِيدْيَا، لأنه يوفر العلة السيكولوجية للحدث موضوعياً بأبعاد وبملامح تظل خارج النية الذاتية لفاعله. تبعث هذه الترابطات غير المتوقعة الرعب ويبعث غياب النية السيئة الشفقة في المتفرج.

ج. **أَدِيكِيمَا** هي حدث سيء موضوعياً اقْتَرَفَهُ الفاعل بإرادة الأذى وبنية سيئة. والعلة على سبيل المثال هي **إِبِيفُومْيا**. تظهر في التَّراجِيدْيَا شخصيات تقترف **أَدِيكِيمَاتَا** مثال ذلك نيرون في بْرِيتَانِيكُوسْ لِرَاسِينْ، حيث السبب هو الهوى العشقي (الذي يخفف التهمة)[1]. فلنختصر هذا التفصيل في الخطاطة التالية

	الحدث العادل	الإرادة	النية السيئة
بطل غير تراجيدي	-	-	-
بطل تراجيدي	-	+	-
شخصية تراجيدية	-	+	+

1. الزلة التراجيدية (أَمَارتْيَا) : اقتراف خطأ بشكل إرادي ولكن بدون نية الإضرار.

2. الزلة غير التراجيدية : أ. (أَتُوكِيمَا) اقتراف الخطأ بدون إرادة وبدون نية الإضرار؛

ب. (أَدِيكِيمَا) اقترافه بإرادة وبنية الإضرار.

خلاصــة.

لا شك أن التراجيديا اليونانية، وكما عرضها أرسطو، كانت لها وظيفة سيكولوجية سياسية. لم تكن مجرد فرجة يستفيد منها أولئك الذين يتوفرون على مقابل دفع ثمن بطاقة الدخول إلى قاعة العرض. بل كانت فرجة يتم الإعداد لها من المال العام ومن الهبات التي يوفرها أثرياء الحاضرة. ولهذا فإن الفرجة لم تكن مجانية فقط بل كان المحتاجون يتلقون الأجر مقابل الحضور للاستمتاع بالفرجة. التراجيديا كانت حاجة اجتماعية نفسية وسياسية. ولهذا فإن غايتها التطهيرية

(1) H. Lausberg, **Manual de retorica literaria**, ed. Gredos, Madrid, 1966, V. 2, pp 502 -503

من شأنها أن تجعل الكيان النفسي الانفعالي للمواطن منسجماً ومتماسكاً. "إن التطهير، في رأي أرسطو، هو ضرب من المعالجة المثلية للنفس. أي علاج الانفعال بالانفعال، أو السم بالسم. في حين أن أفلاطون يتنكر لأسباب أخلاقية للفنون التي تثير الانفعالات والأهواء ، ومن هذه الفنون التراجيديا. أما أرسطو فإنه يعتبر هذه الفنون وسائل للعلاج المثلي للنفس. الكَتَارْسِيسْ مشتق إذن من المعجم الطبي"[1].

(1) H. Lausberg, **Manual de retorica literaria, ed. Gredos**, Madrid, 1966, V. 2, p. 496

الاستعارة من النص إلى العالم الوجداني[1]

نتحدث عن الاستعارة هنا انطلاقاً من كتاب جَانْ كُوهِنْ، الكلام السامي، المنشور سنة 1979؛ وهو الكتاب الذي يتمم به مشروعه الذي دشنه بكتابه الأول بنية اللغة الشعرية، المنشور سنة 1966، والذي نشرنا، (محمد العمري ومحمد الولي) ترجمته، سنة 1986. كتاب الكلام السامي تقويم للكتاب الأول واستئناف رحلة الشعرية في اتجاه فهم أدق وأنسب للخطاب الشعري. وبه استكمل جَان كُوهِنْ مساره العلمي. إنه لم يؤلف غيرهما في مجال الشعرية.

وفي كل الأحوال، فإن أهم عناصر ومكونات مشروع جَانْ كُوهِنْ تجد أصولها في علمي الشعرية والبلاغة. فلنشر إلى بعض هذه المقومات التي انصرف طوال حياته إلى دراستها، وكان في كل ذلك يتزود من مخازن ومستودعات الشعرية والبلاغة القديمتين : الاستعارة، والتشبيه والنعت والوصل والفصل والتقديم والتأخير والجناس والقافية والأصوات المحاكية والأوزان والإيقاع والمعاظلة والسخرية والمبالغة والاستعارة المفارقة والطباق الخ.

إلا أن جَانْ كُوهِنْ تناول هذه المواد وأعمل فيها النظر انطلاقاً من المعارف والعلوم والمناهج المعاصرة، ولقد أهَّلته هذه المعارف لكي يسلط على كل هذه المقومات أضواء جديدة ما عهدناها عند المتقدمين. كما أسعفته هذه المعارف على وضع اليد على بعض الصور الشعرية التي لم يعرها القدماء عناية تذكر. فلنعد إلى الوراء، ولنبتعد عن الموضوع لعلنا نراه، عن بعد، بشكل أفضل، إذ الاقتراب المفرط قد يحجب الرؤية.

للشعرية، تاريخ عريق. يمكن أن نزعم أنها قد ولدت تامةَ القوامِ مستويةً منذ حوالي أربعة وعشرين قرناً، في أثِيناَ. أبوها الروحي هو أرِسْطوطالِيسْ، الذي وضع أول كتاب في هذا العلم باسم بُويِيطِيقَا. وهي التسمية التي نترجمها إلى العربية بـ

---

(1) هذه المقالة هي إعادة صياغة للمقدمة التي وضعناها لترجمة كتاب الكلام السامي، منشورات، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2013

الشعرية. وهي ترجمة خادعة، إذ إن بُويِينْ اليوانانية تعني صَنَعَ أو أبْدَعَ[1]. يقول العلامة الألماني هِنْرِيشْ لَاوسبِيرْغْ:

"ينبغي أن نحاول فهم تسمية بُويِيتِيسْ "الصانع أو المبدع" انطلاقاً من العصر الذي كان يتقاسم فيه صناع الكلمة الوظائف، ويوزعون العمل: تعني كلمة الأُويْدُوسْ "المنشد أو الذي يقوم بأداء القصيدة أو إلقائها [...] بعد تسلمها من الصانع بُويِيتِيسْ [أو الشاعر]. وتسمى عملية الصناعة والخلق بُويِزِيسْ أي الإبداع، أو الإنشاء أو النظم؛ أما المنتوج المصنوع فيسمى بُويِيمَا [قصيدة] وأخيراً فإن قواعد تأليف الشعر فتسمى الصناعة الشعرية، تِكْنِي **بُويِيتيكِي**، أي **الشعرية** أو **فن الشعر**"[2].

هذا النص المصنوع هو موضوع **شعرية** أرسطو. المقصود بالموضوع هنا ما هو تمييزي من وجهة نظر الشعرية. النص هنا يتم إعداده للتشخيص الدرامي، مع ما يقتضيه ذلك من عناصر: 1. الحبكة، أو ترتيب الأحداث، و2. والشخوص، و3. الكساء الأسلوبي، و4. الفكر، و5. الديكور، و6. الغناء أو الإنشاد.

انتقى أرسطو من بين كل هذه العناصر أهم عنصر درامي وهو النص المصنوع. وأمعن في الحصر فجرد من تلابيبه ذلك العنصر الحكائي أو القصصي الذي اعتبره روح التراجيديا:

"إن أساس، بل روح التَّرَاجِيديَا، إذا جاز القول، هو القصة، أي ترتيب الأحداث؛ أما الأشخاص [أو الطبائع] فهي تأتي في المرتبة الثانية. [...] التَّرَاجِيديَا هي محاكاة فعل ومن خلال هذا الأخير بالضبط فهي محاكاة أناس في حالة فعل"[3].

لا نستطيع أن نتغاضى عن كون أرسطو اعتبر الأسلوب ثانوياً في كتابه **الشعرية**، بل ربما جاز القول: إن العبارة هنا تحتل مرتبة أدنى من تلك التي تحتلها في **الخطابة** التي خصها بالجزء الثالث من ذلك المصنف. وفي كل الأحوال، يمكن أن نميز في حديث أرسطو عن العبارة بين مستويين، الأول ينصب على جهة العبارة والثاني على المعجم.

فمن الأول، "معرفة ما الأمر وما الدعاء وما الحكي وما التهديد وما الاستفهام وما الجواب وكل ما يجري هذا المجرى. فأن نعرف أو نجهل هذه الأمور لا يعرض

---

(1) Michèle Aquien, **Dictionnaire de poétique**, ed. Livre de poche, p. 216

(2) Lausberg, Heinrich, **Manual de retorica literaria**, (tomo I) ed. Gredos, Madrid, 1975, p. 87

(3) **La Poétique** , éd. Seuil, p. 57.

الفن الشعري لأي مأخذ يستحق الاهتمام"[1]. بمعنى آخر، إن كل ما يتعلق بالجمل الإنشائية الطلبية وغير الطلبية والجمل الخبرية لا تضير الشعر في حال عدم التقيد بقواعدها. إنها صيغ العبارة التي تندرج عن المحدثين ضمن جهات الخطاب Les modalités du discours.

ومن الثاني، أي الأمور المتعلقة بالمعجم. يقول أرسطو: "إن الاسم يمكن أن يكون شائعاً أوغريباً أو استعارةً أو مزيناً أو مبتدعاً أو ممدوداً أو مقصوراً أو معدولاً"[2].

هذا الاعتبار الذي يخص به أرسطو التعبير أو الأسلوب في **الشعرية** يتطلب إبداء ملاحظتين لثنتين :

الأولى : إن هناك اختزالاً للعبارة أو الأسلوب بحيث أن ملامح لغوية هامة اعتبر سوء استعمالها لا يؤذي الشعر. وقد شدد مقابل هذا، على الجانب المعجمي منبهاً على تأمين شيئين اثنين، أولهما الوضوح المدعوم بالمعجم الشائع، والثاني التغريب أو تفادي الابتذال القائم على الاستعارة والغريب والممدود. هذا التوفيق المعتدل بين هذين القطبين هو ما يعلي من فنية الشعر.

الثانية : كأني بأرسطو يعتبر النص الشعري التراجيدي نصاً صامتاً، وهو يقتصر على تتبع أطوار الحكاية، أي الأفعال أمامه على خشبة المسرح حيث تظهر له اللغة مجرد عنصر زائد أو إضافي. لهذا السبب اعتبر زَلَّاتِ "جهات الخطاب Les modalités du discours" لا تؤذي العمل الشعري. واعتبر المجموعة الثانية من المقومات، أي الاقتراض والممدود والاستعارة إلخ، أدوات تبعد الشعر عن الابتذال وتجعله يتنفس في مناخ "الغرابة".

وعلى الرغم من كون الاستعارة هي المستودع الذي تتسوق منه كل اتجاهات الشعرية المعاصرة، ومن كونها الأساس الراسخ لكثير من النظريات الشعرية، ومنها النظرية المعروضة في **الكلام السامي**، فقد كاد حظها في **شعرية** أرسطو يقتصر على تخصيصها بتعريف عام من قبيل :

"والاستعارة هي نقل اسم شيء إلى شيء آخر، فإما أن ينقل من الجنس إلى النوع، أو من النوع إلى الجنس، أو من نوع إلى نوع، أو ينقل بطريق المناسبة analogie"[3].

---

(1) **La Poétique**, éd. Seuil, p.101.

(2) **La Poétique**, éd. Seuil, p.107

Courant, emprunt, métaphore, ornement, forgé, allongé, écourté ou altéré

(3) **La Poétique** , éd. Seuil, p.107.

والواقع أن مثل هذا التعريف تتداخل فيه مقومات الاستعارة والمجاز المرسل والكناية. والمصطلح ما يزال هنا بعيداً عن الحصر الذي نعهده في بلاغة الصور أو المحسنات.

أوبتنويه عام أيضاً من قبيل: "وأعظم هذه الأساليب هو معرفة صنع الاستعارات، لأن هذه لا يمكن تعلمها من الآخرين، وهي علامة على الموهبة. إن القدرة على وضع استعارات جيدة يعني القدرة على إدراك الشبيه لشيء ما"[1].

هذا الحديث عن الاستعارة وعن باقي الصور والمحسنات هو هنا مجرد براعم ستينع وستصبح أغصاناً وفروعاً وارفة في بلاغة الصور أو المحسنات. وستكون هذه كلها المادة الخام لكثير من مبتكرات الشعرية المعاصرة.

هناك إلى جانب كتاب **الشعرية** لأرسطو كتابه **الخطابة**، وموضوعه فن الحجاج أو الإقناع. يستعرض الكتاب أهم الوسائل اللغوية أو الخطابية المتوخية للإقناع. فلقد وزع هذه الوسائل على ثلاثة أجناس كبرى. يعود الأول إلى الخطيب، والثاني إلى السامع أو المتلقي، والثالث إلى الخطاب نفسه. وعالج إلى جانب ذلك، في الكتاب الثالث من **الخطابة**، المقومات الأسلوبية. تمثل المواد المعروضة في هذا الجزء النواة الأساسية التي سيقوم عليها بناء بلاغة الصور أو المحسنات في العصور اللاتينية. وهي التي ستستوي بعد ذلك في القرن التاسع عشر في كتاب **صور الخطاب**[2] للبلاغي الفرنسي بيِرْ فُونْتَانِي. وبطبيعة الحال فبالانتقال من بلاغة أرسطو الحجاجية إلى بلاغة الصور أو المحسنات تم تطهير بلاغة أرسطو من كل العلاقات التي تربطها بالحجاج والإقناع. وبهذا دخلت هذه البلاغة في صيغتها الجديدة في علاقة وطيدة مع الشعر. وهكذا أصبح علم البلاغة أو الخطابة الذي نشأ في الأصل باعتباره العلم الذي يحيط بفن الإقناع الحجاجي ومستودع أو سجل المقومات الحجاجية بلاغة الصور أو المحسنات التي يعتمد عليها لتحليل الخطاب الشعري أيضاً. هذه الصيغة لعلم الخطابة هى التي يجب أن نضع له التسمية العربية : **بلاغة**، والتي تترادف مع الأسلوبية المعاصرة.

أبرز المقومات الأسلوبية التي عالجها أرسطو، إلى جانب ملامح السلامة اللغوية والمناسبة المقامية، الاستعارة والكناية والتوازي والعبارات الدورية والسجع والنعت والتقابل والتناسب والأمثال والمبالغة والتشبيه أو الصورة والأوزان والإيقاع.

---

(1) **La Poétique** , éd. Seuil, p.117.

(2) P. Fontanier, **Les figures du discours**, ed. Flammarion. Paris, 1968.

هذه المواد اللفظية أو اللغوية التي وردت عند أرسطو في **الشعرية** وبشكل خاص في **الخطابة** هي التي طورتها بلاغة الصور أو المحسنات ورتبتها في أجناس وأصناف

نريد أن نقدم الخطوط العريضة لهذه البلاغة الصورية. تميز هذه البلاغة بين أربعة أصناف كبرى للمقومات أو الصور الشعرية أو البلاغية :

• صور الكلمات والأصوات، التي تتعلق بالمادة الصوتية للغة، مثال ذلك الإيقاع والجناس والقافية والمحاكيات الطبيعية.

• وصور التركيب، مثل التقديم والتأخير والحذف والاعتراض والتوازي، وهي تمس ترتيب الجملة أو الخطاب.

• وصور المعاني، مثل لمجازات، والكناية والتمثيل والاستعارة. وقد نلحق بهذه الفئة التشبيهات، نظراً لعلاقاتها بالاستعارة.

• وصور الفكر، مثل التمثيل والرمز والسخرية، وباقي الصور التي تمس علاقة الخطاب بالقائل أو الخطيب، وعلاقته بالموضوع أو المرجع، والاستعمالات المنزاحة للضمائر وأسماء الإشارة والظروف[1].

يمكن أن ندعي بأن الشعرية المعاصرة قد اتخذت من بلاغة الصور أو المحسنات ثلاثة مواقف :

الأول هو ذلك الذي حافظ علي تقسيماتها الكبرى المذكورة في الخطاطة السابقة. ومن ممثلي هذا الاتجاه أَلِيفِي رُوبُولْ في كتابه **البلاغة**[2] و**مدخل إلى البلاغة**[3]. وهناك من البلاغيين من احتفظوا بأجناس الصور الموروثة، والتقسيمات الحدودية العامة، إلا أنهم أفرغوا على هذه التركة الكثير من إنجازات العصر في مجالات علوم اللغة والسيميولوجيا والفلسفة كما حرصوا على التماس الأمثلة من إبداعات الآداب العالمية المعاصرة. ولعل أفضل من يمثل هذا الاتجاه جَماعَة مُوفي كتابها القيم **بلاغة عامة**[4]، حيث عمدت إلى صنافة بلاغة الصور فأعادت تسمية تلك الأصناف الأربعة الكبرى التي سموها : الميتَابلَازْم والميتاتَاكسْ والميتاسِميمْ والميتَالوجِيزِمْ. وهكذا فإننا نميز في هذه التسميات المركبة من مِيتَا التي تعني بشكل

(1) Olivier Reboul, **La rhétorique**, éd. Puf, Paris, 1984. pp. 36 - 37

(2) O. Reboul, **Introduction à la rhétorique**, ed. puf, Paris, 1991. pp. 123- 143

(3) Olivier Reboul, **Introduction à la rhétorique**, ed. puf, 1991.

(4) Groupe µ, **Rhétorique générale**, ed. Larousse, Paris, 1970, p. 27

تقريبي عدول، فتصبح بذلك هذه العُدُولُ الأربعةُ، تشكيليةً، أي صوتية، وتركيبية ومعنوية وفكرية أو منطقية.

الثاني، هو ذلك الذي استوعب البلاغة والشعرية الموروثين، إلا أنه استقل منهجاً وطريقاً غير طريقها ولا منهجها. هنا نضع جَانْ كُوهِنْ. إذ على الرغم من احتفاظه بكثير من المصطلحات والتسميات والمقومات فلقد تمرد في كثير من الأحيان على السجل الذي وضعته البلاغة لهذه الصور، فأضاف عناصر جديدة إلى اللائحة، بل اللوائح، إذ كثيراً ما التفت إلى عناصر كانت موضع إدانة البلاغة التقليدية، فعمل على احتضانها في سجلاته الجديدة من قبيل ذلك استعمال أسماء الأعلام والضمائر والظروف والفصل بين أجزاء العبارة الخ.

عمل هذا الاتجاه أيضاً على إعادة النظر في التقسيمات الكبرى: صور الألفاظ والمعاني والتركيب والأفكار. إذ نواجه هنا صنافات من جنس آخر من قبيل: النظم والمنافرة والتحديد والوصل وترتيب الكلمات. كما عمد هذا الاتجاه إلى مراجعة الكثير من التصورات الموروثة القارة. من قبيل ذلك مفهوم الاستعارة والمعنى والأدبية الخ.

الثالث. إلى جانب هذين اللونين النظريين فإننا لا نستطيع الجزم بأننا هنا بصدد أسوار حديدية. إذ قد نتردد بصدد نظريات أخرى ونحن نلتمس لها مكاناً ضمن الخانتين السابقتين. من قبيل هذا الكتاب الممتع والغني: **المدخل إلى تحليل الشعر**[1]، لمؤلفيه جَانْ مُولِينُو وجُوئِيلْ تَامِينْ. فهذا الكتاب يحتفظ بالكثير من مواد البلاغة القديمة ومصطلحاتها وهو شديد الحذر في التعامل مع النظريات الجديدة بقدر مع هو بالغ الإنصاف للبلاغة والشعرية القديمتين. إلا أن إنجازات هذا الكتاب، بل فتوحاته، من الإضافات المثيرة في الشعرية المعاصرة. تتمثل هذه الإنجازات في تحاليله للإيقاع والتكرار والصور أو المحسنات والاستعارة والمجاز المرسل والكناية والصورة البيانية والتمثيل الأليكوري والرمز والأسطورة والتوازي والأشكال الثابتة والقافية وبناء النص الخ. ورغم أن قراءة الكتاب تبعث إيحاء بأن المؤلفين يصدران عن تصورات محافظة فإنهما يعلنان بأنهما يصدران عن تصور يعتبر النص كياناً رمزياً يتطلب تحليله مراعاة اعتبارات ثلاثة هي شروط الإنتاج وشروط الاستهلاك وشروط البناء أو التكوين. يقول المؤلفان:

(1) J. Molino et J. Tamine, **Introduction à l'analyse de la poésie**, (2T), éd. Puf, Paris, 1982 - 1988.

"الشعر[...] شكل رمزي، وبهذا الاعتبار، فهويقع في دائرة اختصاص سيميولوجية تأخذ عل عاتقها دراسة للأشكال الرمزية. ما يميز هذه الأشكال هو كيفية وجودها المخصوص. إن قصيدة شعرية، شأنها شأن أي شكل رمزي، تتجلى تحت مظاهر ثلاثة متباينة إلا أنها متكاملة : إنها توجد كشيء، أي كآثار مادية على الورق؛ وكذلك فهي واقعة من إنتاج مبدع، وهي أخيراً واقعة يتلقاها، أو بالأحرى، يعيد إنتاجها قارئ - مستمع. ولهذا يمكن أن ندرس القصيدة من وجهات نظر مختلفة ثلاثة : إننا سنتساءل من وجهة نظر إنشائية، عن كيفية إنتاج القصيدة من قبل مبدع ما؛ وسندرس، من وجهة نظر استطيقية، مختلف سلوكات تلقي القراء؛ وأخيراً نستطيع أن ننصرف إلى تحليل المستوى الحيادي، الذي سندرس خلاله، وباستقلال عن كل ارتباطاته بمبدع ما أم متلقين ما، مختلف الصيغ الحاضرة في النص"(1).

* * *

نريد هنا أن نقدم الخطوط العريضة لأطروحة جَانْ كُوهِنْ في اللغة الشعرية أو ما دعاه **الكلام السامي**. ربما كانت أهم إضافات جانْ كُوهِنْ التي تميزه عن المعاصرين كما تميزه عن البلاغيين التقليديين ما يلي :

إن العالم متألف من ظواهر متعارضة. وإن العبارة عن شيء ما تقتضي معارضه أو نفيه. لا تفلت من هذا أية عبارة لغوية نثرية. العالم متعدد أو متناقض، ولا يمكن التعبير عن هذه التعددية أو التناقض إلا بالنثر. إن القول : "أحمد متزوج" تقتضي أن شخصاً آخر عازب. أو أن أحمد كان عازباً. **إن أية عبارة نثرية تقتضي النفي**. وحينما تقول "مات الرجل يعني أنه قد كان حياً، كما يمكن أن يكون النفي أن أشخاصاً آخرين ما يزالون على قيد الحياة. يقول جَانْ كُوهِنْ :

إن العالم بوصفه شاملاً نهائياً هو إذن، بفضل مبدأ النفي، متناقض بالضرورة. يمكن، بل ينبغي، أن يقال عن العالم كلُّ شيء ونقيضُه؛ إذ إننا في الواقع لا نتكلم أبداً عن العالم بوصفه كلاًّ ولكننا نتكلم عنه بوصفه مجموعاً من الأجزاءِ. لا يمكن للعالَم، بوصفه كليةً، أن يُتَحدث عنه. وذلك على الأقل في كلام نحوي. صحيح أنه يمكن تركيب جملةٍ يكون المسند إليه فيها هو "العالم" أو بكل بساطة، الضمير المجهول "tout" (كل شيء) ومن هذا القبيل :

(1) **Introduction à l'analyse de la poésie**, (T. 2), p. 171

كلُّ شَيْءٍ عابِر

أو

كلُّ شَيْءٍ باطِل

ولكننا حينئذ نكون أمام واحد من الاختيارين. فإما أن يكون المسند إليه يحيل في الحقيقة على عالم خاص وليس على كلية مطلقة، أي يحيل على عالمنا هذا مثلاً، وحينئذ يكون معارضاً لعالم آخر حيث لا يكون المسند صادقاً. كأن يتعلق الأمر بهذا العالمِ الذي يَتَحَدَّثُ عنه كِيرْكَارْدْ قائلاً: "الزَّمَنُ لا يَحدُثُ". وإما أن يكون المسند إليه يحيل بالفعل على الكُلِّ العَظِيمِ بدون أي تحديد؛ ولكننا نستطيع أن نتساءل حينئذ عما إذا كانت هذه الجمل منتسبة إلى الكلام غير الشعري"[1].

هناك إلى جانب العبارات التي تقبل النفي، جنسٌ آخر من العبارات التي تمتنع عن ذلك. فأنت حينما تقول "الورقة صفراء" يمكن النفي بـ"الورقة بيضاء". ولكن إذا قلنا "الابتسامة صفراء" فهل يمكن النفي بـ"الابتسامة بيضاء". لا يبدو أن هذا ممكن.

هكذا فإن العبارات النثرية يمكن نفيها، في حين أن العبارات الشعرية تستعصي على ذلك. العبارات الشعرية هي إذن بدون نقيض. وإذن فالعالم الشعري هو عالم مطلق.

"إن الشعر يعطل بواسطة الإستراتيجية الانْزِيَاحيّة تحقيق الاختلاف، أي يمنع تحقيق النفي. إنه يعيد الكلام إلى إيجابيته [...] إن الشعر هو إطلاقية الدليل وروعة المدلول"[2].

3. لقد شددت البينيوية المعاصرة على أن النص الشعري والفني بصفة عامة لا يحيل على شيء. إنه لا يحيل إلا على ذاته. يقول رومان جاكُبْسُونْ:

"إن استهداف الرسالة بوصفها رسالةً، والتشديد على الرسالة لحسابها الخاص، هو ما يطبع الوظيفة الشعرية للغة"[3].

(1) **Le haut langage, théorie de la poéticté**, p. 69.

الكلام السامي، ص. ص. 109-110

(2) **Le haut langage, théorie de la poéticté**, p. 126.

الكلام السامي، ص 159.

(3) Roman Jakobson, «linguistique et poétique», in. **Essais de linguistique générale**, ed. Minuit, Paris, p. 218.

كانت هذه العبارة صدى لعبارة فِرْدِينَانْدْ دُو سُوسِيرْ التي يشدد فيها على ضرورة حرص الدراسة اللغوية على اعتبار اللغة مجالاً مستقلاً ومغلقاً.

"إن الموضوع الوحيد والحقيقي للسانيات هو دراسة اللغة في ذاتها ولذاتها"(1).

ويقول، أي جَاكُبْسُونْ، في عبارة يبدو فيها الشعر أصم أمام الأشياء الخارجية: "إن الشعر لا يعبأ بموضوع القول، كما أن النثر العملي، أو الموضوعي لا يبالي بالإيقاع"(2).

ويؤكد هذا بقوله:

"ولكن كيف تتجلى الشعرية؟ إنها تتجلى في كون الكلمة تُدرك بوصفها كلمةً وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى ولا كانبثاق للانفعال. وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالاتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة"(3). وهذا معنى عبارة شْلُوفسْكِي "الكلمة ليست في الشعر دليلاً بل هي شيء"(4). "الكلمة في الشعر هي شيء أكثر من مجرد ظل لفظي. إنها تتمتع بكل الحقوق"(5). ويقول إيخنباوم: "إن قصد الشعر يكمن في جعل نسيج الكلمة مدركاً في كل أبعاده"(6).

يتعارض مشروع جَانْ كُوهِنْ في الكلام السامي تعارضاً شبه تام مع مشروع الشكلانية. فالشعر الذي اعتبر عند الشكلانيين وكأنه مصاب بالعمى والصمم عما يدور حوله، نجده عند كُوهِنْ في حالة من اليقظة والبصيرة التامين إزاء العالم. بل إن الشعر يَبُزُّ النثر في هذه الحلبة، وهو حاد الرؤية، يرى ما لا يراه النثر. الشعر حسب جَانْ كُوهِنْ ممارسة لغوية ولهذا فهو أداة تواصل. إلا أنه لكونه شعراً فهو ضرب خاص من التواصل. إن أدواته مختلفة كما أن محمولاته التواصلية من جنس خاص. اللغة العادية والعلمية توصل بلغة تحظى بتزكية الجماعة أو المختصين. أما المنقولات فهي ما يقبله العقل عامة. في حين أن أداة الشعر هي الأوزان والتكرارات الصوتية والرموز والاستعارات، أي كل ضروب الانزياح، وكل ما من شأنه أن يبعث

(1) F. de Saussure, **Curso de linguistica general**, ed. AKAL editor, Madrid, 1980. p. 306
(2) R. Jakobson, **Huit questions de poétique**, ed. Seuil, Paris, 1977. p. 16
(3) ر. ياكبسون، **قضايا الشعرية**، تر. م. الولي وم. حنون، منشورات توبقال، الدار البيضاء، 1988، ص. 19
(4) **الشكلانية الروسية**، ترجمة محمد الولي، منشورات المركز الثقافي العربي. البيضاء بيروت، 2000. ص. 40
(5) **نفسه**، ص. 27
(6) **نفسه**. ص. 29

حالة من الالتباس والارتباك في ذهن المتلقي. إن هذا حاصل لأن المحتوى الذي يوكل إلى الشاعر توصيله هو محتوى وجداني. وهو المحتوى الممنوع على الخطابين العادي والعلمي هتكُ حجبِه ومكامنِه. يقول جَانْ كُوهِنْ :

"ولكن إذا كان "القول" هو أيضاً التعبير عن شيء آخر، عن وجه العالم المثير للانفعال وعن طبقة التعبيرية، وعن وِجْدَانِيّة الأشياء والموجودات، فحينئذ سيكون كلام معين وحده القادر على ذلك القول، وهذا كلام النظم والصور البديعية المسمى شعراً"[1].

ويقول :

"الشعر كلام وِجْدَانِيّ، ولهذا الاعتبار فهو يختلف عن الكلام غير الشعري. إن المتعارضة المفهوم / الوجدان، هي السمة الوظيفية المميزة للفارق بين الشعر وغير الشعر. الكلام العلمي (الاستعمال العلمي للغة العادية) هو، في كليته، مفهوميٌّ. يحتل الشعر والعلم قطبي محور تنتظم بداخله أنماط الخطاب الأخرى"[2].

نظراً لاعتبار جَانْ كُوهِنْ الشعرَ شديد اليقظة أمام الواقع العاطفي لا المفهومي، فإننا لا نستطيع أن نتغافل عن أمر بالغ الأهمية، إلا وهو أن تاريخ الشعرية يضع علامة فاصلة بين تصورين للشعر. الأول كلاسيكي . محاكاتي، والثاني حديث . محايث. نقدم، مع بعض التصرف غير المخل، ملخصاً لهذين التصورين كما يعرضهما جَانْ لوِي جُوبِيرْ:

"إننا نفهم العبارة المأثورة اللاتينية لهوراس : ut pictura poesis (الشعر هو مثل الرسم) التي تقترح على الشعر مشروع محاكاة الواقع [...] وفي القرن الثامن عشر ذهب مَارْمُونْتِيلْ، إلى أن "الشعر رسمٌ يتكلم وإذا شئتُمْ فهو كلامٌ يرْسُم [...].

تدير التصورات الحديثة ظهرها للاستطيقا الكلاسيكية. لقد هجرت النموذج المثالي للمحاكاة، وغدا الشعر، وهو يتنصل من تعليمات التمثيل، مستقلاً. في القرن التاسع عشر أصبح مطلب استقلال اللغة واضحاً جداً. في هذا الاتجاه يؤكد بُودْلِيرْ وهو يؤول إدْكَارْ ألَانْ بُو : "ليس للشعر غاية غير ذاته". ففي الشعر

---

(1) **Le haut langage, théorie de la poéticté**, p. 169

الكلام السامي، ص. 196

(2) **Le haut langage, théorie de la poéticté**, p. 159.

الكلام السامي، ص.187

تبدو اللغة أنها ساهية عن واجب التواصل؛ إنه يلتفت إلى نفسه في اشتغاله الخ الص"[1].

بقدر ما يبدو رُومَانْ جَاكُبْسُونْ ميالاً إلى الإستطيقا الحديثة التي تعتبر الشعر خطاباً يشدد على الدال أو الشكل، غير ملتفت إلى العالم الخارجي، وحيث تكتسب المقومات اللغوية والجمالية كامل الهيمنة أو السيادة في النص، فإن جَانْ كُوهِنْ كان أميل إلى الإستطيقا الكلاسيكية المحاكاتية في تصورها العام الذي يجعل الشعر حديثاً عن العالم. إلا أن العالم المقصود عند كُوهِنْ، هو العالم في شقه الوجداني الذي يعجز عن إدراكه الخطاب العلمي أو اليومي، في حين ينقاد للشعر والفن عموماً. يقول كُوهِنْ :

"إذا كان هناك نمطان من الكلامِ فلأن هناك نمطين من التجربة يَتَكفَّل كل واحدٍ من نمطي الكلامِ المذكورين بوصفِ أحد نمطي التجربة الوَصْفَ الملائمَ. [...]

"هذا يعني أن النظرية المقترحةَ هنا تتخذ لها موقعاً في تراث المحاكاة القديمِ. إن الشعرَ، شَأْنُهُ شأنُ العلمِ، يصف العالمَ. إنه عِلْم العالَمِ الذي يخُصُّهُ – العالم الأنْثْرُوبُولُوجِي- الذي يصفه بلغته الخاصة. يعبر مَالَارْمِيه عن هذا بقوله : "إن الأشياءَ موجودةٌ ونحن لا نستطيع خلقَها، وخيوط هذه العلاقات هي التي تكون الأبياتِ وتنظمها تنظيماً متناغماً"[2].

وعلى الرغم من أن البلاغة القديمة والشعرية قد تطرقتا لهذا الجانب العاطفي، إلا أن هذا الموضوع قد كان مواربا إلى حد ما. ولقد عمقت الشعريات البنيوية هذا النزوع.

إلا أن كُوهِنْ يتحدث في سياق خاص متعلق بالشعر الغنائي. وهذا الجنس بدوره الذي ازدهر مع الحركة الرومانسية وذاع بكونه وجدانياً. وفي كل الأحوال فإن مقاربة كُوهِنْ متميزة عن كل ما يمكن أن يلاحظ في الشعرية والخطابة القديمين بل وفي الشعرية الشكلانية التي كانت لها حساسية خاصة ضد كل ما هو انفعال.

إنه لمن الإنصاف، مع ذلك، القول بأن الناقد إِيبُورْ أَرْمسْتْرُونْجْ رِيتْشَارْدزْ وأُوكْدَنْ قد شدد كثيراً على التمييز الدقيق بين وظيفتي الكلام :

---

(1) Jean-Louis Joubert, **La poésie**, ed. Armand Colin, Paris, 1988. pp. 85-86

(2) **Le haut langage, théorie de la poéticté**, p. 37.

الكلام السامي، ص. 83

" تنجز كل جملة نستعملها في الكلام الذي نتداوله في حياتنا اليومية وظائفَ عديدةً وليس وظيفة واحدة وحسب. [...] إننا نميز هنا بين الاستعمال الرمزي والاستعمال **الانفعالي** للكلمات. ففي استعمالها **الرمزي** [...] يراعى تسجيل وتحفيظ وترتيب وتوصيل الإحالات. في حين أن الاستعمال الانفعالي للكلمات هو مسألة أبسط من ذلك : إنها تقوم على استعمال الكلمات لأجل التعبير وإثارة الاحساسات والمواقف. من المحتمل أن يكون هذا الاستعمال أعرق في القدم. فإذا قلنا : "إن علو برج إيفيل يبلغ 350 متراً فإننا ندلي بإثبات ما، أي إننا نستعمل رموزاً لأجل تقييد أو توصيل إحالة ما، ويكون الرمز هنا صادقاً أو كاذباً بالمعنى الحصري للكلمة، وهو من الناحية النظرية قابل لاختبار صحته. ولكن إذا قلنا : "ياللعجب!" أو "الشعر شيطان"، أو "إن الإنسان حشرة"، فإننا لا نصنع بهذا إثباتات، ولا حتى إثباتات كاذبة؛ الاحتمال الأرجح هنا هو أننا نستعمل الكلمات لأجل إثارة بعض المواقف"[1].

يعتبر هذا الجانب الانفعالي أو الوجداني من الركائز الأساسية في شعرية جَانْ كُوهِنْ. وعلى الرغم من الخلافات بين التصورين فإن هناك ملمحاً مشتركاً أساسيّاً وهو التلازم الضمني بين القصدين الانفعالي والشعري. لقد لاحظنا أن تصور رِيتْشَارْدزْوأُوكْدَنْ لا يفصل بين القصدين الانفعالي والشعري. وكذلك الأمر بالنسبة إلى كُوهِنْ. لا نستطيع في هذه المحطة حيث نوجد الآن أن نتجاهل الخطاطة التواصلية لِرُومَانْ جَاكُبْسُونْ :

السنن

الباث....القـ.......... .الرسالة......ـناة..........المتلقي

المرجع

تحصل تباينات في العبارات التي نبثها تبعاً لتشديدنا على عنصر أو أكثر من هذه العناصر الستة. ولو أننا وضعنا في موضع العنصر المشدد فإننا نحصل بذلك على الوظائف الستة للغة :

الميتالغوية

الانفعالية......الانتبـ....الشعرية.....ـاهية.......الإفهامية

المرجعية[2]

---

(1) C. K. Ogden, I. A. Richards, **El significado del significado**, ed. Paidos studio/basica, Barcelona,1984. p. 165.

(2) R. Jakobson, **Essais de linguistique générale**, ed. Seuil, Paris, p.p. 214-220

الوظيفة الشعرية تتحقق بالتشديد على الرسالة أو النص. وهي كما نلاحظ هنا تتحقق بمعزل عن الوظيفة الانفعالية. وجَاكُبْسُونْ شديد الحرص على جعل الوظيفية الشعرية مستقلة عن الوظيفة الانفعالية. فالكلمة الشعرية ليست من قبيل "انبثاق للانفعال"[1].

وحينما ننتقل إلى جَانْ كُوهِنْ نصادف الملمحين الانفعالي والشعري متلاحمين لا فكاك بينهما. فإذا كانت خاصية الشعرية مترتبة عن تقويض بنية التعارض فإن هذه التقويض يتجسد في انبثاق الإطلاقية التي تفجر الطاقة الوجدانية أو الانفعالية. هذه الحزمة من المفاهيم المتلاحمة والمتآلفة : تقويض بنية التعارض والإطلاق والوجدان المتعايشة كلها في الشعر تُشَكِّلُ أطروحة جديدة في وصف وتفسير الظاهرة الشعرية. ونؤكد هنا أن هذا الانفعال ليس انفعالاً يكابده ويحضنه المتلقي بعيداً عن حالات العالم بل إن هذه المكابدة هي مكابدة الأشياء الموصوفة، هي المكابدة التي يتسلل إليها المتلقي. يقول جَانْ كُوهِنْ :

"إن حزن سماء غائمة ليس مدركاً من قبل الوعي بوصفه استجابتَهُ الخاصةَ لحافز حيادي في حد ذاته. إنه مقروء مباشرة في السماء بوصفه سمته الخاصة. وتنبثق منه، مثلما تنبثق الرائحة. [...] تبدو عبارة السماء حزينة منحرفةً في نظر الوعي الإدماجي. هذا النمط من الوعي هو بدون شك ذلك الذي يقوم عادة عند "الرَّاشِدِ المتحضر"، وكل وظيفة الشعر تبدو حينئذ مجرد تحويل ذهني وتغييراً للوعي المصنوع بواسطة الكلمات وعودةً إلى الاتصال بالعالم حيث ينكشف ممتلئاً ما يُطلق عليه مِيرْلُوبُونْتِي "الدلالات الحيوية" أو "الوجودية"، وهي الدلالات التي تَتَمَلَّكُهَا الكلماتُ مجدداً بمجرد ما تُمَكِّنُهَا الحليةُ التصويريةُ السُّلطةَ"[2].

هذا التصور للمحتوى الانفعالي الشعري جديد مختلف عن كل الذي تقدم في التراث النقدي والبلاغي. كانت الشعرية والبلاغة تتصور الانفعال باعتباره حاصلاً في الذات ومستقلاً عما عداها. إلا أن الأمر غير ذلك عند كُوهِنْ. هذا التصور الذي يدافع عنه كوهن يجد مصدره في الفلسفة الظاهراتية المعاصرة.

الشعر هو إذن الأداة التي تسمح لنا، بعيداً عن الأدوات اللغوية المفهومية المصنوعة، بالتمكن من الواقع الأصلي الطبيعي. وهذا هو السبب الذي جعل

---

(1) رُومَانْ جَاكبْسُونْ، قضايا الشعرية، تر. م. الولي وم. حنون، منشورات توبقال، البيضاء، 1988، ص. 19
(2) **Le haut langage, théorie de la poéticté**, pp. 152 - 154.

الكلام السامي، ص. 182

كُوهِنْ يصف الشعربقوله : "الشعريصبح أُونْطُولُوجِيًا"[1]. والواقع أن هذا المحتوى العاطفي الذي أعلت من شأنه الرومانسية يعود، بعد أن أقصته الشكلانية باعتباره يورط في أمور السيكولوجيا، إلى الواجهة هنا، في صيغة خاصة. بل إن وصف الشعر بأنه حديث عن العالم، وبأنه أُونْطُولُوجِيًا، نجده أيضاً في إحدى المقالات الغنية لجَانْ مُولِينُو: "الأُونْطُولُوجِيًا الطبيعية للشعر"، حيث يقول :

"إن الشعر، شأنه شأن اللغة، يحدثنا عن العالم : إنه يتضمن أُونْطُولُوجِيًا"[2].

وهكذا فإذا كانت العبارة الشعرية "الأرض زرقاء مثل برتقالة" منزاحة أومنحرفة من وجهة نظر مفهومية، فإنها صادقة وسليمة تماماً من وجهة نظر وجدانية إذ القيمة الوجدانية للاستدارة، كخاصية لمسية تؤدي تماماً نفس المعنى الذي تؤديه الزرقة كخاصية مرئية. ليس هناك إذن على المستوى الوجداني في هذه العبارات إلا الإسنادات الأكثر طبيعية وصدقاً. كل إبداع الشعر يكمن في هذا الاختراق لأغشية اللغة المفهومية التي تجعل الواقع أو العالم مُعْتِماً. الشعر هو الوسيلة التي توصلنا إلى طراوة العالم والأشياء. الشعر لا يبدع عالما جديداً من عندياته. هذا العالم الشعري موجود والشعر هو الذي يتمكن عبر العبارات الإنزياحية من إعادة تملكه. هنا تكمن أهمية المقومات الشعرية في أوج تحققها وتألقها الجمالي. ففي الوقت الذي تقوم بإنجاز الخطوة الأولى الانزياحية بالنظر إليها من الزاوية الدلالية المفهومية السطحية المتنافية مع العقل، تتدخل العملية الثانية لتدارك هذا الاضطراب وجبر الكسر بإحلال معنى ثانٍ وجداني عاطفي على الأول المفهومي وجعل النص يتعافى ويستعيد المعنى. تتسم كل المقومات الشعرية عند كُوهِنْ بهذه الخاصية التعويضية. كل أجناس الصور، الصوتية أو اللفظية أو التركيبية أو المعنوية أو الفكرية، تتمتع بهذه الكفاءة في الإحالة على معنى إضافي وجداني يدعى **الاستعارة**. ليست الاستعارة، عند كُوهِنْ، مقوم من المقومات بل إنها بالأحرى اللحظة الثانية الملازمة لأي مقوم. القافية نفسها، وهي مقوم لفظي لها واجهة دلالية في استدعائها لهذا المعنى الثاني الوجداني؛ وكذلك الأمربالنسبة إلى الجناس والتقديم والتأخيروالقلب الخ. يقول جان كُوهِنْ :

"لنقتصر هنا على المكانة التي تحتلها الاستعارة بين الأنواع الأخرى من الصور. إنها المستوى الثاني لكل صورة. اللحظة الثانية لآلية تظل هي نفسها في كل مكان.

---

(1) J. Cohen, «De la couleur des angélus», in **Poétique**, n. 53, fev. 1983. p. 125

(2) J. Molino, «L'ontologie naturelle de la poésie» in **Littérature**, n. 72, déc., éd. Larousse, Paris, 1988. p. 97.

وقد يحسن أن ندعو "صورة" مجمل العملية التي يكون أحد مستويها متغيراً والآخر ثابتاً. وهكذا فإن الصور المختلفة ليست هي القافية والتقديم والتأخير والاستعارة الخ، كما ادعت البلاغة التقليدية، بل هي القافية. الاستعارة، والتقديم والتأخير. الاستعارة الخ"[1].

ويقول بْيِيرْ كَامِينَاد Caminade Pierre شارحاً هذا التصور عند كُوهِنْ : "إن جانْ كُوهِنْ بعد أن أبرز وظيفية كل صورة، يحرص على بيان أن أهم الصور لها، رغم تباينها، نفس الوظيفة، ألا وهي "إثارة الصيرورة الاستعارية" (ص. 115). هذه الوظيفة الاستعارية هي الملمح المشترك بين القافية، والاستعارة الشعرية، والتقديم والتأخير (ص. 49)؛ والتي هي شكل الأشكال، أي الفاعل الشعري العام"[2].

هذه الآلية ليست بحاجة إلى برهنة في كل أنواع المجاز، وبالخصوص في ما يدعوه المنافرة التي هي التسمية المقابلة لما تدعوه البلاغة والشعرية التقليديتين الاستعارة. إلا أن كُوهِنْ يعمم هذه الصيرورة على كل أنواع المقومات الشعرية، كالمنافرة والتحديد والقافية والجناس. فلنبدأ بالمنافرة :

المنافرة سيدة المقومات الشعرية عند جَانْ كُوهِنْ، وهي في أوجها تعادل جنساً من الاستعارات التي تعتمد على تراسل الحواس، أي استعارة ما يدرك بحاسة لما يدرك بحاصة أخرى. ومن الأمثلة التي يقدمها : **آذَان زَرْقَاء واحْتِضَارُ أَبْيَضُ وشذى أسودُ.**

يعلق جَانْ كُوهِنْ على المثال الأول، آذَان زَرْقَاء، بقوله :

"إن العلاقة الإسنادية بين الصفة والاسم غير مقبولة، ما دمنا نعطي لهذين اللفظين معنيهما المفهوميين. فلا يمكن لصوت أن يكون مُلَوَّناً. العبارة قد تصبح بهذا لا_ جملة، ما لم نبادر إلى أن نسند إليها معنى آخر على مستوى آخر، وبالضبط معنى من طبيعة أخرى، يمكننا من إقامة تطابق [أو توافق]، جزئي على الأقل، تقتضيه العلاقة الإسنادية. أدعو هذا التطابق "تناظراً وجدانياً"، وأعين موضعه في إطار دلالة وجدانية مشتركة بين اللفظين، وهي الدلالة التي يمكن للغة الواصفة. ولا بديل عن ذلك. أن تصفها بألفاظ من قبيل **سلام** أو **سكينة**"[3].

---

(1) بنية اللغة الشعرية، ص. 111

(2) Pierre Caminade, **Image et métaphore**, éd. Bordas, Paris, 1970. p. 97

(3) «De la couleur des angélus», **in Poétique**, n. 53, pp. 125 - 126

إلا أن هناك شروحاً أخرى في **الكلام السامي** يمكن أن نستكمل بها هذا التحليل للعبارة **آذَان زَرْقَاء** :

"فلأن معارض أزرق، **أحمر** مثلا، ليس قابلاً للتحقق بوصفه مسندَ الآذان، يمكن القول إنه على هذا المستوى لا يكون لـ **أزرق** معارضٌ. إن "الزُّرْقَة" تَتساوَى حينئذ مع الحقلِ الدلاليّ لِلَّوْنِ. وكذلك الأمر بالنسبة لمعارضِي آذان، أي بالنسبة لأصوات الأجراس الأخرى، التي لا يمكنها، لنفس الأسباب أن تقبل صفة اللون بوصفها مسنداً. كلُّ شيء يحصل وكأن الآذَانَ قد كانت صوتَ الجرسِ الوحيدِ وكأن الزُّرْقَةَ هي اللون الوحيد في العالم. إنَّ الإطلاقَ الدلاليَّ هو الذي يجعل إذن من الجملة التعبيرَ عن إطلاقيةِ العالمِ"[1].

هذا هو قلب أطْرُوحة جَانْ كُوهِنْ : إننا بالتأليف الإسنادي بين لفظين، أي معنيين، منتميين إلى مجالين حسيين متباينين نخرق الإسناد المعياري المعتاد بالنظر إلى العلاقة بين هذين المدلولين المفهوميين. فلا شيء يسمح بالتآلف بين الأذان وهو شيء مسموع، والأزرق وهو صفة مرئية. والعبارة وهي تند عن أية محاولة للنفي بمعنى أن إدراك معارضها الذي تتخلص به من الانزياح وتستعيد سلامتها الدلالية المنطقية. فالنقيض منزاح هو أيضاً. سواء أقلنا **آذان حمراء** (أو بيضاء أو صفراء أو خضراء الخ)، أم قلنا آذان **غير زرقاء**، إذ بقولنا **غير زرقاء** هناك إيحاء بزعم تلون الآذان بلون آخر غير الزرقة. وبانتفاء النفي أو النقيض تتحقق الإطلاقية. فكأن الزرقة هي اللون الوحيد الوجود، وكأن الآذان هو الوحيد الموجود من الأصوات. إلا أن هذه الإطلاقية تستفز الوجدانية. وهي اللحظة الثانية الممتلئة والمؤذنة بالانفراج الوجداني. هي هذه اللحظة الأخيرة المدعوة **استعارة** عند جَانْ كُوهِنْ.

نتوقف عند مقوم ثان هو التحديد. هذا يتحقق في صفة لغوية هي الصفة أو النعت. وظيفة النعت في صيغته المعيارية هي أن نميز في الموصوف جزءاً من كلية ما. إن القول **الشجرة المثمرة** نميزها عن غير المثمرة، و**البناية الشاهقة** تمييز لها عن غير الشاهقة، و**الرجل الفاضل**، تمييز عن غير الفاضل، و**السماء الزرقاء** تمييز لها عن غير الزرقاء الخ. إلا أننا حينما نقول : **اللاَّزِوَرْدُ الأَزْرَقُ** نلاحظ أن الصفة أو النعت تتعطل وظيفته ويعجز عن التمييز في كلية ما جزءاً منها. وذلك لأن **اللازورد** تعني **زرقة السماءِ** فلا معنى والحالة هذه بوصفها بأنها **زرقاء**. إننا نستعمل صيغة من

---

(1) **Le haut langage, théorie de la poéticté**, p.p. 83 - 84.

الكلام السامي، ص. 121

شأنها التمييز والحال أن المعنى دال هنا على أننا لا نميز شيئاً إذ الأزرق تدل هنا على كلية الموصوف. هذه هي النعوت التي تدعى شعرية. ليس للأزرق إذن نفي هنا. إنه يغطي مجموع هذه الكلية. إنه إذن مطلق. ومع الإطلاقية فهو وجداني. ومن التحديد الحشوي الشعري هذا المثال أيضاً :

هذه العبارة هي فاتحة رواية أَلْبِيرْكَامُو:

اليَوْمَ، مَاتَتْ مَامَا

فمن التحديد الحشوي، أي الشعري، هذه الإشارية الظرفية **اليومَ** والضميرية **ماما**، أي أمي، المرفقة بضمير المتكلم. لا نتحكم في معاني هذه الإشاريات إلا بوضعها في السياق. إلا أن انعدام السياق هنا يُنتِج ما يصفه كُوهِنْ بقوله :

"وفي غياب أية إشارة إلى زمن التلفظ فإن **اليَوْمَ** تشير بشكل متناقض إلى يومٍ بعينه وتشير إلى أي يوم. وكذلك الأمر بالنسبة إلى **مَامَا** وهي أم متحدث غير محدد، فهي تشير إلى شخصٍ هو في نفس الآن محدَّد وغير محدد. [...] لقد أخذ الموت الشخص الوحيد في العالم في هذا اليوم الوحيد في العالم"[(1)].

القافية، ومعها باقي المقومات اللفظية أو الدالِّيَّةِ، مزودة هي أيضاً بهذه القدرة على الدلالة على مدلول استعاري، ووجداني أيضاً، عبر المدلول الأول المفهومي. يقول جانْ كُوهِنْ :

"لنر الآن كيف يشتغل هذا الميكانيزم خلال مثال. نتوفر في هذين البيتين لبُودلِير:

Mon enfant ma sœur

Songe à la douceur

على كلمتين فى القافية لا يربط بينهما أى جامع دلالي. فالنعومة صفة للنفس في حين أن الآخت عضو في العائلة. لا يوجد، إذن، بين المفهومين أي تلازم مشترك. والتشابه الصوتي بينهما هو مجرد عرض في اللغة احتالت القافية لإبرازه. إلا أن الحقيقة العاطفية تأتي، هنا أيضاً، لأجل تصحيح الخطإ المفهومي"[(2)]. ويضيف :

---

(1) **Le haut langage, théorie de la poéticté**, p. 103.

الكلام السامي، ص.137

(2) **بنية اللغة الشعرية**، ص.ص. 210 - 211

"إن الصعوبة الاستثنائية لمثل هذه القوافي ممكنة القياس. إذ ينبغي أن تستجيب لمقتضيات ثلاثة هي : أن يضاف 1) إلى المشابهة الصوتية 2) اختلاف في دلالة المطابقة 3) وتعويض هذا الاختلاف بالدلالة الإيحائية [أي الوجدانية] المحققة للانسجام. ثم إن هذا النمط من القافية، الذي يمكن أن ندعوه قافية طبيعية، ليس شائعاً، بل إنه نادرٌ نسبياً. فالقافية تقتصر في أغلب الأحوال على وظيفتها الصوتية المدعمة للوزن. ومع ذلك، ولكونها نادرة، فإنها حين تتحقق، تبعث أثراً لا مثيل له"[1].

هذه المسار حيث يتم الانتقال من الدلالة المطابقة إلى الدلالة الإيحائية هو نفسه الذي نلاحظه في المقومات المجازية. هناك إذن، سواء في المقومات اللفظية أم الدلالية نفس البنية. أي لفظ ننتقل منه إلى الدلالة المطابقة أو المفهومية، ومن هذه إلى دلالة الإيحاء أو الوجدان، وهي اللحظة المجسدة للاستعارة كما يتصورها كُوهِنْ.

وما يقوله كُوهِن عن القافية يؤكده على الجناس. يقول في **الكلام السامي** معلقاً على بيت شعري لِفِيكْتورْ هِيكُو :

Un frais parfum sortait des touffes d'asphodèles

[كانَ عطرٌ رطبٌ يصدرُ عنِ البَرْوَقِ الكَثيفِ]

"إن التماثل الصوتي يدعم هنا التماثل الدلالي. التجانس هو مثال للدليل "الخطاطي" حيث تُكرر علاقة الدوال علاقة المدلولات"[2].

من الواضح أن كوهِنْ حينما يؤكد أن "التماثل الصوتي يدعم هنا التماثل الدلالي"، يشير إلى التماثل الدلالي الإيحائي أو الوجداني. وواضح أيضاً أن هذه التماثلات الدلالية ليست قائمة على مستوى الدلالة المفهومية السطحية، إذ إن هذه كما يظهر للجميع، دلالة متفاوتة أو متنافرة. المقصود من كل هذا هو الإشارة إلى أن المقومات اللفظية تحيل هي أيضاً على مدلول أول مفهومي متنافر مع سياقه ومحقق للانزياح، وهذا يحيل على مدلول ثان إيحائي أو وجداني يتناغم عاطفياً مع السياق. في هذا المستوى حيث تتحقق الاستعارة ينفرج الانزياح ويستعيد الكلام

(1) **بنية اللغة الشعرية**، ص. 211

(2) **Le haut langage, théorie de la poéticté**, p. 121.

الكلام السامي، ص. 155.

انسجامه الوجداني على أنقاض الانزياح المفهومي. يؤكد كُوهِن هذه المكونات العاطفية للمقومات اللفظية أو الدَّالِّيَّة بقوله :

"تلتصق بالدال قيم وِجْدَانِيّة مُتَمِّمة"[1]. ويقول : "بما أن لكل "شكل" "Gestalt" "وِجْدَانِيّته" "stimmung"، وبما أن كل شكل يمتلك قوة إثارة انفعالية، فإن الأصوات المتمفصلة في اللغة وتأليفاتها تمتلكها هي أيضاً بنفس القدر الذي يجعل الكيفيات الحسية المكونة للمدلول والوحدات الوِجْدَانِيّة المتولدة عن الدال قادرةً على الدخول في تجاوب معها. وإذا كان مثل هذا الانسجام نادراً في كلمات اللغة، فإن الخطاب قادرٌ على تحقيقها ومضاعفة نسبة الأصوات المناسبة للمعنى"[2].

إذا صح هذا على مستوى المقومات المفردة في الشعر فماذا نقول عن النص. يعتبر إشكال بناء النصوص من الأمور التي أسالت، وما تزال تُسِيلُ، الكثيرَ من الحبر. إن هناك من يلتمس هذا على المستوى المفهومي، وهناك من يلتمسه على المستوى الشكل أو الدال. ولعل رُومَان جَاكُبْسُون أحد الذين يعتبرون هذه النصية أو التعاقبية تقوم على أساس هو الشكل. المقصود من عبارته الشهيرة : "تسقط الوظيفة الشعرية مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف. ويُرفع التماثل إلى مرتبة الوسيلة المكونة للمتوالية"[3]، هو أن المتوالية الشعرية تُلصق بالسلسلة اللغوية الممتدة مقومات شعرية متشابهة. صوت يشبه صوتاً، قافية تشبه قافية، تفعيلة تشبه تفعيلة، فئات نحوية تشبه فئات نحوية، هيكل تركيبي أو إيقاعي يشبه هيكلاً تركيبياً أو إيقاعياً الخ. هكذا تغدو القصيدة استعراضاً لمقومات متشابهة على امتداد مسافات تسمح بإدراكها من قبل المتلقي. في هذه الحالة نكون بصدد مقوم شعري.

إلا أن هذا التشابه الدالي، في الغالب عند جَاكبْسُونْ، لم ينل رضا الباحثين دائماً. فهذا فْرَانْسْوَا رَاسْتْيِي يقول : "إننا نستطيع تبعاً للمنظور المنهاجي الذي تبنيناه الاستنتاج بأن المتناظرات "تسقط" البراذيگمات [أو العناصر البدلية] على المحور المركبي. وبهذا فإن العلاقة الأساسية التي تربط البعد البدلي بالبعد المركبي

---

(1) **Le haut langage, théorie de la poéticté**, p. 170.

الكلام السامي، ص. 196.

(2) **Le haut langage, théorie de la poéticté**, p. 170.

الكلام السامي، ص. 197.

(3) ر. ياكبْسُونْ، **قضايا الشعرية**، تر. محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، 1988. ص. 33.

هي التواتر، على امتداد السلاسل التركيبية، لمحتويات تعود في كليتها أو في جزئيتها إلى نفس البدائل"[1].

بمعنى أن التناظر هو عبارة عن تواتر أو تكرار كلي أو جزئي لعناصر دلالية على امتداد الرسالة. فهذا التواتر الذي كاد يكون مقصوراً على الجانب اللفظي عند جَاكُبْسُونْ قد أصبح عند فرَانْسْوا راسْتْيِي مقصوراً على الجانب الدلالي.

تناول جَانْ كُوهِنْ مجمل هذا التحليل وطوعه تماماً كما فعل راسْتْيِي لصالح الأطروحة التي يدافع عنها. لقد استبدل رَاسْتْيِي الملامح الشكلية أو الدَّالِّيَّة عند جَاكُبْسُونْ بملامح مدلولية؛ وهي تشمل كما هو واضح المدلولات المفهومية والإيحائية أو الوجدانية. عمد كُوهِنْ إلى هذه الخطاطة فذهب إلى أن الآصرة التي تربط الكلمات فيما بينها في الخطاب الشعرى ليس الألفاظ بل المعاني. وهذه المعاني ليست مفهومية إذ إن هذه تتنافر فيما بينها. فكيف يمكن أن تتآلف المعاني الذهنية في عبارة "الأرض زرقاء مثل برتقالة". على هذا المستوى هناك انزياح ونسف للمتناظرة. هذه العبارة تستعيد تآلفها وانسجامها على المستوى الإيحائي أو الاستعاري بالانتقال من المعاني المفهومية، الموصومة بكسر المتناظرة، إلى المعاني العاطفية، التي تجبر هذا الكسر. إن انسجام هذه المعاني العاطفية المتآلفة على المستوى المركبي لا يمكن أن تدعى متناظرة isotopie ، لأن هذا المصطلح يحتفظ به لرصد الدلالة عامة، المفهومية بشكل خاص. وبما أن الانسجام الذي نحن بصدده هنا يعود إلى مستويات وجدانية فقد عوضه بمفهوم isopathie للإحالة على المتناظرة العاطفية.

هذا الانتظام بين المدلولات ذات المحتويات العاطفية هو الأساس الذي شيد عليه كُوهِنْ في الفصل الخامس نظريته في النص، أي الأساس الذي يقوم عليه ترابط العناصر النصية. إذا كانت الكلمات والجمل في النص الشعري تتنافر وتتحارب في النص بسبب تبايناتها الدلالية المفهومية، فإنها تستعيد هذا التآلف بفضل الدلالات الوجدانية. إن العبارة "الأرض زرقاء مثل برتقالة" لا سبيل إلى جمع عناصرها وأمشاجها بسبب تعارض المعاني المفهومية لكلماتها، إلا أنها على المستوى الوجداني تتآلف تآلفاً تاماً. في "الزرقة" كخاصية مرئية و"الاستدارة" كخاصية لمسية من القواسم الدلالية الوجدانية ما يرقى بها إلى مستوى التآلف

---

(1) François Rastier, **Sémantique interprétative**, ed. puf, Paris, 1987. p. 95

والانسجام التامين. فالمعنى الوجداني لهذين اللفظين هو الشعور بالأمن والسكينة والرضا؛ بهذه المقومات الوجدانية يقوم التآلف النصي في الشعر.

يتطلع جَانْ كُوهِنْ بنظريته المعروضة في **الكلام السامي** إلى بسط النفوذ على كل الكائنات الشعرية والأدبية، كالرواية البوليسية. بل إنه يعرض هنا بشكل خطاطي لشعرية بعض الأشياء ذات الألق الجمالي، مثل القمر والبحر والغابة والليل الخ.

هذا المسألة شائكة. إذ كيف يمكن أن نشمل بنفس النظرية الشعرية كل الأشياء الجميلة سواء المتحققة في اللغة أم في الأشياء غير اللغوية؟ هذه المسألة يعالجها كُوهِنْ في الفصل الأخير من **الكلام السامي**، وهو في حقيقة الأمر يحاول أن ينجز وعداً قطعه في الصفحة الأولى من الكتاب الأول، **بنية اللغة الشعرية** :

"توجد أشياء ذات نزوع شعري. فالقمر مثلا، هذا الموضوع الذي لم ينضب معينه عند شعراء جميع العصور وجميع الأمم، لابد أنه يمتاز بخاصية جوهرية. (ومَالاَرْمِيه نفسه الذي سئم من هذا الهوس وآلى على نفسه أن يتخلص منه اضطر يوما إلى الرضوخ قائلا : "إن البغي شاعرية!"). إن مشكلا من هذا القبيل يرجع إلى شعرية الأشياء التي ينتظر إنشاؤها"[1].

ويعود في الفصل السادس والأخير من **الكلام السامي** إلى تناول الموضوع مفتتحاً كلامه بقوله :

"بما أن الشعريةَ تنتسب إلى العالم بقدر ما تنتسب إلى النص، فإن النموذج [أي نموذجنا النظري] الذي تشكَّل انطلاقاً من الشعر اللغوي ينبغي له أن يبرهنَ على صلاحيته لنقله إلى الشعر خارجَ اللغويِّ. ينبغي للشعرية أن تُبَيِّن أنها قادرة على الانتقال من الكلماتِ إلى الأشياءِ. عليها أن تتَّبع الشعر في حركته التاريخية التي نقلته، منذ الرومانسية إلى السُّرْيالِيَّة، "**من الورق إلى الحياة**"[2].

ها نحن إذن نستقبل مشروعاً جديداً يتمثل في نقل الشعرية من اللغة إلى الأشياء الجميلة. فما الخاصية الذي تجعل من شيء ما، شيئاً جميلاً ؟ والأهم من هذا كيف يمكن الوقوف على الخاصية المشتركة بين الأشياء الشعرية في اللغة وفي الأشياء؟ لقد توقف جَانْ كُوهِنْ عند فن روائي اعتبره محطة وسيطة بين شعرية اللغة أو القصيدة وشعرية الأشياء. واختار لتجريب نظريته الرواية البوليسية.

---

(1) **بنية اللغة الشعرية**، ص.ص. 37 - 38

(2) **Le haut langage, théorie de la poéticté**, p. 245.

الكلام السامي، ص. 259.

"وفي المسار من الكلمات إلى الأشياء، باعتبار ذلك المسارِ انتقالاً، سيدْرُسُ هذا التحليل في البداية نمطاً من النصوص الذي هو بالطبيعة في موقعٍ وسطٍ بين ما هو لغوي وما هو غير لغوي. أريد أن أتحدث عن الرواية التي تقوم أدبيتها على المستوى اللفظي وعلى المستوى المرجعي في نفس الآن"[1].

ففي الرواية البوليسية التي تقوم على وجود جانٍ ما وتعقب آثاره من خلال عمل المحقق. وفي انتظار الكشف عنه، فإن كل عمل تُقْدِمُ عليه أية شخصية يكون موضع ارتياب، بل حتى ما لا تقوم به يكون مريباً. هناك إذن هيمنة الريبة التي تغمر كل شيء. ومن جهة أخرى فإن الشخصيات كلها تتساوى في هذه الصفة. تكون كلها قابلة لأن تلتصق بها الشبهة. هناك إذن عالم مطلق هو عالم الريبة. ليس هناك عالمان : عالم الجريمة مقابل عالم البراءة بل هناك عالم واحد هو عالم الجريمة. وكل شيء ينضح بها وتغدو مطلقةً. يكفي استحضار أي شريط بوليسي لفهم هذا الأمر، حيث نشك في كل شخص ونتوهم وجوده في كل مكان. أو على حد تعبير كُوهِنْ :

"وهكذا فبامتداد المكان الروائي على مجموع الأشياء والكائنات يتوحد توحداً مطلقاً. إن عالم الرواية البوليسية لهو بدون شك ما تسميه نَاتَالِي سَارُوتْ، في مجالات أخرى، "عَالمَ الرِّيْبَةِ".

ومع الانفراج تتلاشى المتعةُ، إذ بفضل الانفراج تتصدع البنية المطلقة وتظهر البنية المتعارضة. فإذا كان س1 متهماً فإن س2... سن هما بريئان. إن الاختزال الحاصلَ بفضل المسند إليه والذي كان السِّر قد أضاعه، يحصل من جديد. ويعود من جديد النَّفْيُ. إذْ تقابل اتهامَ أحد الشخصيات براءةُ شخصيات أخرى. وبهذا يختفي السِّر، وبهذا نفسه تحصل الحيادية. إن الاتهام يتم تحييده بفضل البراءة [...]. الانفراج يفسح المجال للعالم المحيط. فالمتهمون لا يصبحون وحيدين. ويظهر مع العالم الخارجي الأبرياء. ويعارض الآن المتهمِينَ المنعزِلين في العالم الروائيِّ غيرُ المتَهَمينَ. ومع الانفراج، الذي ظنت الرواية البوليسية وجوب إدخاله باعتباره نفياً للسِّر الذي يُكَوِّنه، تتدخل في نفس النص، في شكل مسار حكائي، الصيغتان اللتان

(1) **Le haut langage, théorie de la poéticté**, p. 246.

الكلام السامي، ص. 260.

أدرجنا فيهما العالمين المتناقضين، عالمَ الشعرِ وعالمَ النثرِ. إننا ننتقل، إذا كان ش = متهم وش′ = غير متهم

من ع = م

إلى ع = م + م′

ومن مبدأ التماثل إلى مبدأ التناقض"[1].

إن اللذة الجمالية التي تتمكن منا خلال قراءة رواية بوليسية ناتجة عن إبطال البنية التعارضية. عالم الرواية البوليسية هو إطلاق الريبة. هذه الإطلاقية هي التي تولد التشديد الانفعالي. ومع الانفراج وظهور الجاني الحقيقي ينكشف الغطاء، فننتقل من عالم مطلق إلى عالم تعارضي. يحصل الفرز بين الجناة وغير الجناة، فيبطل الإطلاق ومعه يتلاشى التشديد، و يفتر الانفعال.

في المحطة الأخيرة يهجم كُوهِنْ على موضوع شعرية الأشياء كما وعد منذ البداية:

"يوجد في هذا العالم موضوعٌ شعريٌّ، وهو ثابت موضوعاتي للشعر في كل الأزمان وكل الثقافات. وهذا الموضوع يتمثل في القمر، أو بعبارة أدق، الحيز المضيء من القمر. إذ إن قمر النهار ليس شعرياً. القمر لا يكون شعرياً إلا في الليل.

[...]

نستطيع أن نستخلص أن شعرية القمر تنبثق من سمةٍ خاصةٍ في ضوئهِ. فبسبب شدته الخافتة يبث نوره المنتشرَ. إن الفارق بين الصورة/والأرضية يتلاشى وينزع كل شيءٍ إلى الغرق في المكان المحيط. تملك كل صورة، في حد ذاتها، محيطاً ينتسب إليها، وهي ترسم بهذا حداً منيعاً بين ما هي وما لَيْسَتْهُ. إن حدود أي شيء، الأشجار، والمنازل إلخ. تمحي بفضل ضوء القمر، وكأن الأشياء تتمدد في بعضها البعض. [...] وفي ضوء القمر يبدو كل شيء بوصفه شكلاً ضعيفاً، ينزع باعتباره كذلك إلى الامتزاج بالمكان الذي يحيط به. المجال يصبح مطلقاً ولهذا يكتسب الوِجْدَانِيّة. حينئذ يظهر "Mondscheinstimmung" أو النَّبْرةُ العاطفيةُ للحيز المضيء من القمر"[2].

---

(1) **Le haut langage, théorie de la poéticté,** pp. 251- 252.

الكلام السامي، ص. ص. 265-266

(2) **Le haut langage, théorie de la poéticté,** p. 260.

الكلام السامي، ص. ص. 272-273.

هذه الخاصية المتمثلة في إبطال الحدود بين الأشياء، وهذا الانتشار الإطلاقي حيث تنعدم الحدود، وما يترتب عن ذلك من بعث أحساس التشديد الوجداني هي خاصية الكائنات الشعرية. إن الشيء يمكن أن يكون جميلاً في الواقع، إلا أن ذلك لا يخوله صفة الشعرية لأنه يحتفظ بحدوده وتميزه عن الأشياء الأخرى، كما يؤمن قيام بنية التعارض. أي إنه يحتفظ بالملامح التعارضية مع الأشياء الأخرى. إن الشيء، بما في ذلك الشيء الجميل، لا يغدو شعرياً إلا بادراجه في سياق يكتسب معه خاصية الإطلاق أو الهيمنة وحيث تتلاشى التعارضات وتغيب الأشياء التي يمكن أن تتعارض معه. في هذا السياق يصبح الشيء شعرياً.

هذه البنية الإطلاقية، التي تند عن التعارض أو النفي، والمولدة للوجدنية هي ما يطبع كل المقومات الشعرية الحقيقية. كما تطبع أيضاً كل الأجناس الأدبية والفنية. هذه الإطلاقية حينما تمتد لكي تسحب خاصيتها على الأشياء فإنها تكسب بذلك هذه الأشياء خاصية الشعرية.

هذه أهم الإشكاليات التي يطرحها هذا الكتاب. صحيح أنه لا ينقاد بسهولة للقارئ الذي تعود لقرون على لَوْكِ بعض التعريفات التي تتواتر على أفواه العامة. إلا أن الاطمئنان إلى العادة والتكرار يتنافى مع المعرفة التي هي بالضرورة جديدة. وكل جديد هو قلب للأعراف الفكرية وغير الفكرية. ولذلك فإن قبوله يحتاج إلى القلوب المتحفزة لامتلاك المعرفة الجديدة التي هي بالضرورة ثورية. هذا الكتاب الكلام السامي يعلن العصيان ويرفض السفر باستقلال السبل المعبدة كما يمتنع عن أن يحذو حذو الأسلاف. إن دليله، وملهمه في أدغال الشعر والشعرية، هو ما يعبر عنه الشاعر الإسباني أنطُونْيُو ماتْشَاذو في هذه الأبيات :

أيهَا السَّائرُ، لا طريقْ

الطريقُ تتعبد حِينما تسيرْ

حِينما تسيرْ تتعبد الطريقُ.

جولة في ضواحي
الاستعارة الحية لبُولْ رِيكُورْ[1]

يحتل كتاب الاستعارة الحية[2] (1975) موقعاً بارزاً في تاريخ الأبحاث التي انشغلت بهذا الموضوع. يمكن أن نعتبر أرسطو من وضع، منذ أزيد من أربعة وعشرين قرناً، الخطاطةَ الإجمالية للأبحاث الاستعارية في كتابية الشعرية والخطابة. ولقد اختزل علماء الخطابة في العصر اللاتيني مع شِيشرُونْ (43 ق. م.) وكِينتِيلِيَانْ (95 م.) ولُونْجِينُوسْ (273 م.) للخطوط العريضة التي وضعها أرسطو للاستعارة. بل إن أغلب الباحثين المحدثين بدءاً من ديمَارْسِي (1756 م.) وفُونطانْيِي (1844 م.) انتهاءاً إلى جماعة موميشيل لُوغِيرِنْ، احتفظوا بنفس هذه الخطاطة التي يمكن اختصارها : في "1) نظرية الاستعارة هي نظرية الاستعارة . الكلمة؛ 2) تناسب هذه النظرية منظوراً سِيميُوطيقياً [أي معجمياً] حول دلالة اللغة؛ 3) العملية الاستعارية هي عملية إبدالية ؛ 4) من هنا جاءت فكرة كون "الخبر المنقول عبر الاستعارة تزيِينِيٌّ، أي صفرٌ"[3]. إننا نشدد هنا على أن هذه الصيغة اختزلت المشروع الأرسطي لأنها لا تلتفت إلى عروض الفيلسوف اليوناني حول الاستعارة حيث يشدد على الوظائف الإقناعية تارة وعلى الوظائف الشعرية التطهيرية، أي إن أرسطو قد ربط بين الاستعارة وبين جنس الخطاب الذي ترد فيه باعتبارها مكوناً فاعلاً. كما لم تلتفت إلى الجوانب الإسنادية والمعرفية في معالجتها لهذا المقوم. وفي الحالتين، أي في حالة الخطابة والشعر أو التراجيديا، تحضر الاستعارة، باعتبارها أداة إقناعية في الأولى وباعتباره أداة تطهيرية في الحالة الثانية. كما ترتبط الشعرية والخطابة عند أرسطو بالفلسفة العملية التي تهجر أبراج الفلسفة التأملية وتقتحم الحياة

---

(1) نشرت هذه المقالة أول مرة بعنوان : «جولة في ضواحي الاستعارة الحية لبُولْ رِيكورْ»، في البلاغة وتحليل **الخطاب**، العدد 11، بني ملال 2017

(2) بول ريكور، **الاستعارة الحية**، ترجمة محمد الولي، منشورات دار الكتاب الجديد، بيروت، 2016.

(3) Manuel Asensi, «La metafora en Paul Ricoeur : un debate entre hermenéutica y deconstrucción, in **Semiosis**, enero-diciembre, centro de investigación linguistico litetrarias, universidad veracruzana, México, p. 266

العملية الشعبية، بل السياسية. هذه الهموم تمثل الدم الذي يسري في عروق التصور الرِّيكُورِي للاستعارة.

يحاول بُولْ رِيكُورْ وضع مشروع جديد لدراسة الاستعارة بالانطلاق من المشروع الأرسطي. هناك يشدد رِيكُورْ على الملامح النصية للاستعارة والدلالية والخطابية والمعرفية.

مشروع رِيكُورْ بصدد الاستعارة هو بشكل مختصر دحض التصور المحسناتي للأستعارة، حيث التحسين لا يضيف شيئاً إلى المعنى، ولا يفيد المتلقي شيئاً من الناحية المعرفية. الاستعارة عنده لا تتحقق في لفظ مفرد، بل إنها لا تقوم إلا بالتركيب بين لفظين كحد أدنى، وقد تمتد فتشمل النص كاملاً، وهي بامتدادها النصي تخترق دلالتها حدود النص فتنفذ إلى ما وراءه، أي إلى المرجع. إن لها إذن دوراً أونطولوجياً، إذ إنها حديث عن الوجود والعالم. أو بالأحرى الاستعارة تكشف عن عالم جديد حيث تعجز اللغة المفهومية عن النفاذ إليه. بهذا فإن للاستعارة قيمة معرفية وعلمية.

فلنبدأ إن من البداية من حيث تبتدئ الأمور، أي من أفلاطون لأنه هو عدو رِيكُور الأول في حقل الاستعارة. إن أفلاطون يطردها من مجال الخطاب الفلسفي، ويطاردها باعتبارها الأداة الأساسية في كثير من الفنون المحاكاتية، التي تنتهك قواعد الحديث عن الأفكار في عالم المثل، أي الأفكار الثابتة والخالدة، التي لا تنصاع إلا للكلمات الأحادية الدلالة. ومن سخرية الدهر أن أفلاطون كثيراً ما استفاد من خدمات الاستعارة، إلى حد أن أحد الباحثين ألف كتاباً بعنوان بـ استعارات أفلاطون[1]. فمن منا لا يتذكر الكهف وكل المرفقات الاستعارية والتشبيهية. فلنتأمل هذه الاستعارة لأفلاطون التي أوردها في سياق حجاجي قوي.

"- حسناً أترى، فيما يتعلق بالحراسة، فروقاً بين طبيعة كلب أصيلٍ، وبين فتى عريق المولد؟

- ماذا تعني؟

- أعني أن كليهما لا بد أن تتوافر له قوة ملاحظة الأعداء، وسرعة الانقضاض عليهم، والقدرة على العراك إذا هوجم [...]

(1) Pierre Louis, **Les métaphores de Platon**, Paris, Les belles lettres, 1945.

- ولكن ألا يبدو أن من أردناه حارساً ما زال يفتقر إلى صفةٍ معينةٍ حتى يبلغ الكمال في حراسته، وهي أن يجمع إلى الحماسة الفياضة، صفاتِ الفيلسوف؟

- إنني لا أفهم ما تعنيه.

- إن الصفة التي أتحدث عنها يمكن الاهتداء إليها لدى الكلب أيضاً، وهي صفة تستحق التقدير فيه.

- أية صفةٍ تعني؟

- أعني أن الكلب يثور كلما رأى غريباً، وإن لم ينله منه أي أذى، على حين أنه يرحب بمن يعرفه، حتى لو لم يتلق منه أي خيرٍ. ألم تلاحظ ذلك من قبل؟

- الحق أنني لم أوجه انتباهي إلى هذا الأمر مطلقاً، ولكن من المؤكد أن الكلب يتصرف كما تقول.

- ولا جدال في أن هذه صفة طيبة، بل هي صفة الفيلسوف بحقٍّ.

- كيف ذلك؟

- ذلك لأنه لا يميز صديقه من عدوه إلا على أساس المعرفة أو عدم المعرفة وحدهما. وأظنك ترى معي أن حيواناً يميز ما يحبه مما يكرهه بمقياس المعرفة أو الجهل، لا بد أن يكون من محبِّي المعرفة والعلم.

- لا يمكن أن يكون الأمر على خلاف ذلك.

- حسناً ! ولا شكَّ أن محبة المعرفة ومحبة الحكمة، أي الفلسفة شيء واحدٌ؟

- إنهما حقاً شيءٌ واحدٌ.

- فلنسلِّمْ إذن، ونحن على ثقةٍ في صحة ما نقول، بأن وداعة المرء مع أصدقائه ومعارفه تقتضي أن يكون بطبيعته فيلسوفاً محباً للحكمة.

- أجل يمكننا أن نؤكد ذلك ونحن مطمئنون.

- وإذن فلو أردناه أن يكون حارساً صالحاً لدولتنا، لا بدَّ أن يجمع بين الفلسفة والحماسة والاندفاع والقوة.

- بلا شكٍّ"[1].

---

(1) Platon, **La République**, ed. Flammarion, Paris, 2004, pp. 147-149.

تنظر الترجمة العربية، **الجمهورية**، الكتاب الثاني حول حرَّاسِ الدولة (ص. ص. 61.64).

الاستعارية صارخة هنا. هناك مقارنة بين المجال الحيواني الكلبي، والمجال الإنساني الفلسفي. والحقيقة أن هذا التذرع بالاستعارة ملحوظ عند أغلب الفلاسفة، بل والعلماء. فلو تصفحنا عملاً من قبيل **تفسير الأحلام** لفرويد لهالنا العدد الوفير من الاستعارات التي يسخرها كأدوات حجاجية بل برهانية لكي يثبت الكثير من اكتشافاته في النفس الإنسانية.

هذه المداهمة الاستعارية للمجال الذي يشتغل فيه أفلاطون لم تنفع معها تصريحات أفلاطون المتعلقة بعدائه للمحاكاة عامة ناهيك عن الاستعارة.

نظرية الاستعارة المحسناتية الإبدالية

لقد اتخذ أرسطو موقفاً معارضاً لذلك حينما فتح الأبواب على مصراعيها في وجه الاستعارة في كتابيه : **الشعرية والخطابة**. ورغم الحظوة التي نالتها الاستعارة في الكتابين المذكورين فقد ظل موقعها محاصراً في الدائرة الأسلوبية. كما ظلت تعيش في شبه تبعية لما اعتبره أرسطو أهم في هذين الفنين، أي الشعر والخطابة. المقصود هو ترتيب الأحداث في الأولى وعرض الحجج في الثانية. وبهذا نفهم ما يشير إليه رِيكُورْ بقوله : "إن ارتخاء الرابط بين نظرية العبارة وبقية المصنف [**الخطابة**] المركز على الحجاج أمر يسلم به الجميع"[1]

ولقد كان علينا أن ننتظر العصر اللاتيني لكي ترتقي الاستعارة درجات في سلم المقومات الخطابية أو البلاغية. فهنا نلاحظ اتساع دائرة الأسلوب وانتظامها، كما تم هنا التمييز بدقة بين مباحث الإيجاد والترتيب والأسلوب أو العبارة والتذكر أو حفظ الخطبة والأداء الخطابي. وتم التمييز أيضاً بين محسنات الكلمات ومحسنات الأفكار والمجاز الذي تندرج في إطاره الاستعارة[2].

الاستعارة في هذا التصور مجاز يعوض معنى يشبهه. وعلى هذا الأساس فإن المعنى موجود مسبقاً، وتأتي الاستعارة لأجل تزينيه وحسب. بهذا فإن الاستعارة تعتبر مقوماً ترفياً وزائداً ولا دور له في المعنى. من هنا جاءت تسمية الاستعارة **محسن**. في هذا السياق يقول شِيشْرُونْ :

«إن شيوع اللجوء إلى المقوِّم القائم على جلب الكلمات من أماكن أخرى دفعت إليه الحاجة الناشئة عن ضيق اللغة عن تلبية كل الحاجات الجديدة التي يُراد

(1) بول ريكور، **الاستعارة الحية**، ترجمة محمد الولي، منشورات دار الكتاب الجديد، بيروت، 2016، ص. 84.
(2) Joelle Gardes Tamine , **Pour une nouvelle théorie des figures**, éd. puf, pp. 53-54

التعبير عنها. وبعد ذلك كان الذوق الرفيع وداعي الإمتاع ما دفع إليه. شأن ذلك شأن اللباس الذي ابتكر تحت ضغط الحاجة لحماية الجسد من البرد، قد تحول فيما بعد إلى أداة زينة. كذلك استعارة الكلمة دعا إليها انعدام لفظ حقيقي في البداية لتوصيل الفكرة إلا أنها تحولت فيما بعد لكي تصبح مادة تزيينية»[1].

هو هذا قلب بلاغة المحسنات. لفظ ذو معنى في التداول يعوض لفظاً بمعنى شبيه. اللعبة كلها تتم في دائرة معجمية أو ما يسميه ريكُورْ **المستوى السيميُوطِيقيّ**. وبطبيعة الحال ففي هذا المحفل لا تشير الكلمات إلى الأشياء الخارجية، إنها عاجزة عن ذلك، ويظل كل مداها هو الإحالة على كلمات أخرى. يتم كل ذلك بعيداً عن الإسناد القائم في الجملة، وهو المستوى الذي يسميه ريكورْ **المستوى الدلالي**، حيث تتعاضد الكلمات لاكتساب معانيها. وبعبارة أخرى اللعبة الاستعارية المحسناتية تتم داخل المستوى البدلي لا المركبي. وبطبيعة الحال فنحن نظل هنا بعيدين عن **المستوى الخطابي** في كليته وتمامه كما نظل تبعاً لذلك بعيدين عن **مسألة الإحالة** الخارجية. أي الإحالة على الأشياء والعالم. إذ الإحالة على العالم الخارجي ليست مما تتحمله الكلمات ككيانات معجمية. إن تلك الإحالة لا تجترحها إلا المركبات، أي الجمل والنصوص. والواقع أن هذا التصور السميُوطيقي أو المعجمي هو الذي هيمن على كثير من دراسات المحدثين. وهو التصور الذي يمثل نقطة الضعف الأبرز التي استخدم ضدها رِيكُورْ كل أسلحته النقدية.

نظرية الاستعارة التفاعلية

إن مراعاة هذا الجانب الدلالي الإسنادي كان على موعد مع إيبُورْ أرْمستْرُونغْ رِيتْشَارْدزْ، وذلك في كتابه الهام **فلسفة البلاغة** المنشور سنة 1936[2].

يقول ريتْشَارْدزْ: "إن الاستعارة هي المبدأ الحاضر أبداً في اللغة [...] كما هي حاضرة في العلوم، من قبيل، علم الجمال والسياسة وعلم الاجتماع والأخلاق [...] وكلما مضينا في التجريد أكثر ازداد تفكيرنا اعتماداً على الاستعارة التي نتفادى اللجوء إلى استعمالها"[3].

---

(1) Ciceron, **Sobre el orador**, editorial Gredos, Madrid, 2006, p. 164

(2) Ivor Armstrong Richards, **The Philosophy of rhetoric**, New York, Oxford University Press, 1964.
إيبُورْ أرمسْترُونغْ رِيتْشَاردزْ، **فلسفة البلاغة**، ترجمة سعيد الغانمي ود. ناصر حلاوي، منشورات إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ص ص. 93-96.

(3) إيبُورْ أرمسْترُونغْ رِيتْشَاردزْ، **فلسفة البلاغة**، ترجمة سعيد الغانمي ود. ناصر حلاوي، منشورات إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ص ص. 93-96.

إننا مع هذا النص بصدد تحقيقِ قطيعة مع **التصور البدلي** للاستعارة **والتصور التشبيهي**، وتمهيدٍ لكل الثورات اللاحقة في الفكر البلاغي والأدبي والفلسفي والحجاجي والإبستيمولوجيا الخ. ولقد عرف تصور رِيتْشَارْدزْ **بالنظرية التفاعلية** للاستعارة. إذ اعتبر معنى الاستعارة هو خلاصة تفاعل بين الناقل vehicle أو المستعار والمحتوى tenor أو المستعار له. فحينما نقول مع مَارْكْ بِيرلْمَانْ وهو يعنون كتابه **كرة القدم طاعون** نجد المعنى الاستعاري خلاصة التفاعل بين هذين اللفظين. هذا المعنى الحاصل بالتفاعل بين طرفي الاستعارة لا يسمح بشرحه داخل نفس اللغة، ولا بترجمته إلى لغة أخرى. إن تفكير رِيكُورْ بصدد الاستعارة امتداد لهذا التصور الذي شيَّده رِيتْشَاردزْ. تصور يقوم على نقد صارم للتصور البدلي الزخرفي والتشبيهي للاستعارة، بالتالي لقابلية الشرح والترجمة.

مثال آخر. فحينما يقال : "شيخوخة النهار"، للدلالة على "مساء النهار"، تعتبر البلاغة الإبدالية substitutive كلمة "شيخوخة" مجرد بديل، أي نَاقل vehicle ، لـ "مساء"، أي محتوى tenor. فإذا تغير اللفظ فإن المعنى يظل هو نفسه. وبما أن المعنى يظل ثابتاً وبمنأى عن أي تغيير، نعتبر الاستعارة مجرد زخرفة، لمعنى موجود سلفاً، وهي هنا تقتصر على تزيينه لا غير. في حين تذهب البلاغة التفاعلية إلى أن الاستعارة تقوم على الإسناد، أي إسناد لفظ إلى آخر. العلاقة هي إسنادية أو دلالية وليست سِميُوطيقية، أي بدلية تقوم على إبدال لفظ بآخر ذي معنى شبيه. وبهذا فحسب البلاغة التفاعلية "لا وجود [...] لاستعارة في المعاجم"[1]. المعجم، حسب النظرية التفاعلية، يعرض كلمات مفردة، في حين أن الاستعارة تعرض مركبات. وهكذا فإننا نجد في عبارة "شيخوخة النهار" تلويناً شيخوخياً للنهار، وتلوينا نهارياً للشيخوخة. المعنى الاستعاري هو الحاصل عن هذا التفاعل بين الطرفين، هو إذن معنى جديد، ولا علاقة له بمعنى الطرفين المستقلين أحدهما عن الآخر.

وبما أن المعنى جديد، وليس سابقَ الوجود، ومتولّدٌ عن التحقق الاستعاري الإسنادي، فقد انتفى عنه مَلْمَحَا الزخرفية الترفية والبدلية. لأن "شيخوخة" اكتسبت في "شيخوخة النهار" معنى لم يكن لها خارج هذا السياق. لهذا سمى رِيتْشَارْدزْ مقاربته بالمقاربة التفاعلية في مقابل المقاربة الإبدالية في البلاغة القديمة. ولهذا أيضاً، وهذا مهمٌّ للغاية، تمتنع الاستعارة عن الشرح والتأويل الأحادي والترجمة، لأن ذلك يقتلها ويبطل المعنى المتولِّد عن التفاعل، أو التصادم، في حين أن التصور القديم للاستعارة يقوم بالأساس على قابلية الشرح، وبالتالي الترجمة.

---

(1) الاستعارة الحية، ص. 281

وبطبية الحال فإن التحليل الدلالي لِرِيتْشَاردْزْ القائم على مراعاة الجملة، أو الإسناد، يتعارض مع التحليل السيميُوطِيقِي البنيوي القائم على العلاقات بين الدلائل مستقلة عن السياق والإسناد. كتاب ريكور **الاستعارة الحية** يضع نصب عينيه نقد التصور البدلي للاستعارة، التصور البدلي بكل ما ينطوي عليه من عيوب. منها المحايثة النصية والزخرفية والتعامي عن مد الاستعارة، البدلية هنا، البصر خارج النص، نحو الأشياء أو المرجع.

يقول بُولْ رِيكُورْ : "إن التمييز بين المعنى والمرجع هو بالتأكيد خاصية الخطاب، إنه يصطدم وجهاً لوجه بمسلمة محايثة اللغة. ففي اللغة، لا يوجد مشكل الإحالة : إن الدلائل تحيل على دلائل أخرى في نفس النسق. مع الجملة تخرج اللغة عن ذاتها؛ الإحالة تؤشر على تسامي اللغة عن ذاتها.

هذا الملمح علامة ربما أكثر من غيره، على **الفارق الأساسي بين الدلالة والسميوطيقا**. السميوطيقا لا تعرف إلا العلاقات الداخل. اللغوية؛ الدلالة وحدها هي التي تُعْنَى بالعلاقة بين الدليل والأشياء المعينة، أي تهتم في النهاية، بالعلاقة بين اللغة والعالم [...] فمع الدليل، ندرك الواقع الداخلي للغة؛ ومع الجملة، يتم ربطنا بالأشياء خارج اللغة؛ وفي حين أن للدليل مقابلاً مكوناً هو المدلول الذي يلازمه، فإن معنى الجملة يدرج الإحالة على مقام الخطاب، وعلى موقف المتكلم"(1).

في التحليل السيوطيقي تقوم العلاقة بين المدلولات ضمن نسق مغلق. وفي التحليل الدلالي تقوم العلاقة بين الكلمات في جمل، هي بدورها تندرج في علاقة ضمن الخطاب. التحليل الدلالي يراعي بالإضافة إلى ذلك العلاقة خارج اللغوية، أي **المرجع والمتكلم والمخاطب**. والحقيقة أن رواد التحليل الدلالي هم الباحثون الأنجلوسكسُونْ. ويؤكد رِيكُورْ أيضاً وهو يتحدث عن رِيتْشَارْدْزْ:

"إن كل المشروع البلاغي لـ إ. أ. رِيتْشَارْدزْ يستخدم لإعادة إقامة حقوق الخطاب على حساب حقوق الكلمة [...] إن الكلمات ليست لها دلالة حقيقية، لأن لا معنى لها يخصها؛ ولا تملك أي معنى في ذاتها، لأن الخطاب، باعتباره كلا، هو حامل المعنى بكيفية لا تقبل التجزيء [...] إن الاعتقاد بأن للكلمات دلالة قد تكون خاصة بها لهو من بقايا الشعوذة، وبقايا "النظرية السحرية للكلمات""(2).

---

(1) **الاستعارة الحية**، ص. 144-145

(2) **الاستعارة الحية**، ص.ص. 149-148.

ينطلق مَاكْسْ بْلَاكْ من إرث رِيتْشَارْدزْ ويطوّره. ففي مقاله الذائع "الاستعارة"[1].

يتبنى بْلَاكْ نقد ريتْشَاردزْ **لتصوري الإبدال والمشابهة أو المقارنة؛** ولكي يبيّنَ الفرقَ بينهما يقول : إن المثال المأثور "رِيكارْدُو أسدٌ" تعني بالتقريب في النظرية الإبدالية "ريكارْدُوشجاع"، وتبعاً للتصور التشبيهي فإنها تعني بالتقريب نفس العبارة "ريكاردو مثل أسد" (لأنه شجاعٌ)". ففي ترجمة هاتين الجملتين نفهم بأن القول الاستعاريَّ موضوع في مكان قولٍ آخر حرفيٍّ ومعادلٍ له"[2].

إلا أن ماكْسْ بْلَاكْ يرى التصور الإبدالي والتشبيهي ينزع عن العبارة الاستعارية أي دور في خلق المعنى. العبارة الاستعارية تؤدي نفس المعنى الذي تؤديه العبارة الحرفية، أو ترجمتها التقريرية. ويعتقد بْلَاكْ أن التصور التفاعلي للاستعارة أدق، لأنه الاستعارة تخلق معنى جديداً وتبني الموضوع أو الشيء المستعارله بناء جديداً لا يمكن الإمساك به بترجمات هذه العبارة الاستعارية.

يقدِّم بْلَاكْ توضيحاً لما تقدَّمَ باعتماد شيءٍ ملموس، فيقول : "ولنفترض أننا نرى السماء الليلية من خلال قطعة من الزجاج التي تم تسويدها تسويداً قاتماً وتمَّ إغفال تسويد بعض الخطوط : إنني لن أشاهد في هذه الحالة إلا الكواكب التي تسمح بذلك الخطوطُ المهيأةُ مسبقاً لذلك على صفحة تلك الشاشة، والتي أشاهدها ستَكونُ منتظمةً ببنية هذه الشاشة. إننا نعتبر الاستعارة شبيهة بهذه الشاشة، ونسق "الموضوعات المشتركة للكلمة البؤرة مثل شبكة الخطوط المرسومة عليها، ونستطيع في نفس الآن أن نقول إن الموضوع الرئيسي "يُرى من خلال" العبارة الاستعارية"[3].

ويستعين مَاكْسْ بْلَاكْ بمثالٍ توضيحيٍّ آخر. "فلنفترض بأنه قد طُلِب مني وصفُ معركة بالاعتماد في هذا الوصف على كلمات تنتمي في أغلبها إلى معجم الشطرنج. إن حدود هذه اللعبة تحدِّدُ نسق التضمنات الذي يهيمن على وصفي : إن الانتقاء المفروض للمعجم الشطرنجي يحمل بعض مظاهر المعركة على البروز، وأخرى على الاختفاء، وأن المجموع سيصبح منتظماً بطريقة قد تعارضُ أنماطاً أخرى من

(1) Max Black, «Metafora», in Luis ML. Valdes Villanueva (editor); **La busqueda del significado. Lecturas de filosofía del lenguaje**, ed. Tecnos, Universidad de Murcia, 2005. pp. 545 -563. .Max Black, "metaphor", in, **Models and metaphors**, Ithaca, Corneil University Press, 1962

(2) نفسه، ص. ص. 554.553

(3) نفسه، ص. 558.

الوصف. إن المعجم الشطرنجي يصفّي ويحوّلُ : إنه لا ينتقي فقطّ، بل إنه يضع في الصدارة مظاهر من المعركة التي يحتمل أنها لم تكن قابلة للرؤية بالإطلاق من خلال وسيلة أخرى. (مثل النجوم التي لا تقبل المشاهدة إلا من خلال التليسكُوبْ)"(1).

هكذا يظهر إذن إخراج الاستعارة من الدائرة الزخرفية الزائدة والمحايدة والتي لا تفعل ولا تؤثر في الموضوع الذي تشير إليه عبر شاشة الاستعارة. إن نفس الشيء يمكن أن يقدم في استعارات عديدة لا حصر لها، وفي كل حالة يكتسب الموضوع وجوداً خاصاً. بمعنى ليس هناك موضوع مطلق وثابت يتجسد في ناقل دائم وثابت. حينما نتوخى التعبير عن شيء ما، وليكن "الحب"، فإن السياق يضعنا أمام اختيارين للتعبير عن هذا الشيء ووصفه. إننا قد نقول، حينما نختار العبارة الحرفية : "الحب"، أو ما يرادفه من قبيل "الغرام" أو "العشق" أو "الهيام" الخ. حيث اللفظية حرفية الدلالة ولا يتطلب السياق أية عملية تأويلية حينما ترد في سياق مثل "الحب . أو الغرام أو العشق أو الهيام . قد ينتهي بالزواج". إلا أننا قد نستخدم بدل العبارة الحرفية عبارة مواربة فأقول مثلاً "الحب مغامرة" أو "صفقة" أو "مشروع" أو "مقامرة" أو "حمى" أو "عاصفة" أو "مرض" أو "جنون" أو "زلزال" أو "رقصة" أو "لعبة" أو "سفر" أو "إبحار" الخ. وذلك تبعاً للمقاصد المبتغاة. وبما أننا نفترض تشابهاً بين المعنيين فإننا ندعو هذا المقوم استعارة. هناك حالات كثيرة للحب بقدر ما هنالك من استعارات تعبر عنه. كل استعارة تضع يدنا على مظهر من مظاهر الحب التي لا تنتهي. كل واحدة من هذه الاستعارات تضع بين يدينا "حباً" على مقاس الاستعارة الناقلة له. ولا يمكن لأية استعارة ان تنفي أو تبطل الاستعارات الأخرى. أو تدعي أنها أصدق في عكس حقيقة الحب. ولهذا فليست هناك استعارة أفضل من الناحية المعرفية من استعارة أخرى. كل استعارة تنظر إلى الشيء أو الموضوع من زاوية خاصة. الاستعارات هي تنويع زوايا النظر. وفي كل زاوية للنظر نفتح أعيننا على ملامح من الموضوع غير ما توفره استعارات أخرى. ونحن لا نتوفر على لائحة كاملة ونهائية ومغلقة لزوايا النظر الاستعارية إلى الحب. كل استعارة بناء خاص وصناعة للحب. ولهذا فكل استعارة إبداع خاص للموضوع. هناك من "الحب" بقدر ما هناك من استعارات له. لا وجود لحب كجوهر ثابت وأبدي. والواقع أن هذا هو بالتمام المظهر المعرفي للاستعارة. كل استعارة هي غارة معرفية على عالم الأشياء التي تقبل البوح بملمح من ملامح وجودها مع كل استعارة.

(1) نفسه، ص. ص. 558. 559.

وإذا كان الموضوع المستعار له تتم بنينته بالمستعار منه، فإن هذا بدوره يفقد الهمود الذي يتصف به في الاستعمال العادي. إن العبارة "شيخوخة النهار" ونحن نتحدث عن المساء يكتسب كل واحد من المستعار منه والمستعار له صفات الآخر. وإذن يمكن أن نقول إن هذا يبطل الوهم التشبيهي والبدلي للبلاغة الكلاسيكية التي تفترض **وجود مشابهة قبلية**. إن المشابهة تكتسبها الأشياء في العبارة المركبة أو الجملة. لاحظوا قولة المتنبي :

أراقِبُ وعْدَها منْ غيرِشوقٍ   مُراقَبةَ المشُوقِ المستَهامِ

كيف تمت أنسنة الحمى بل تم إكسابها ملامح جنسية، وكيف تم تلوين مواعيد العشاق تلويناً دراماتيكياً بربطه بالحمى. هذه المشابهة غيرمتوفرة في نظرتها المعهودة إلى هذين الشيئين. من هنا يمكن القول إن الاستعارة تزيح القشرة الروتينية عن الأشياء وترينا شيئاً آخر لا يرى بالعين النثرية. الاستعارة تبدع عالماً جديداً على أنقاض العالم القائم. وإن أية محاولة لترجمته، بل لتأويله، في عبارة نثرية يقتلها ويبطل كيانها وهويتها. يقول ريكور، شارحاً ماكسْ بلَاكْ :

" إن المشابهة [...] تعود بالأحرى إلى التقدير الذاتي أكثر مما تعود إلى الملاحظة الموضوعية ؛ وفي الأخير، ففي الحالات حيث يكون استحضارها مشروعاً، فإن من المفيد القول بأن الاستعارة تخلق المشابهة، أكثر مما يمكن القول إن الاستعارة تصوغ مشابهة موجودة سلفاً"[1].

تكاد تكون المشابهة في التصورات البلاغية الكلاسيكية جاهزة في الواقع، وما على الشاعر أو الخطيب إلا أن يتقدم لجنيها، وإفراغها في قالب لغوي. إن تناول الشاعر لمشابهات جاهزة في التداول لا تدل على قدرات ابتكارية، كما هو الأمر بالنسبة إلى من يرغم الأشياء على أن تتشابه في العبارة. هذه المشابهات الجديدة لصيقة بالمركب الذي ينطوي عليها، إننا نستفيدها من التركيب نفسه الذي يجمع طرفي الاستعارة. هذا الالتصاق بالمركب يجعلها تستعصي على الشرح وعلى الترجمة. وحسب عبارة رِيكُورْ "ولنشدد بالأحرى على فائدة هذا التعارض الحاسم بين نظرية التفاعل ومنافساتها : إن النقطة الحاسمة هي أن الاستعارة التفاعلية، هي أيضاً بسبب عدم قابليتها الإبدال غير قابلة للترجمة "بدون ضياع المحتوى المعرفي"، ولأنها لا

(1) الاستعارة الحية، ص. 161

تقبل الترجمة فهي حاملة معلومات، وباختصار إنها تعلم"[1]. أو "إن الاستعارة تعلم وتنوِّر كما لا يستطيع أن يفعل أي شرح [أو أية ترجمة] أن يفعله"[2].

والواقع أن تحليلات رِيتْشَارِدْزْ ومَاكْسْ بْلَاكْ رغم سبقها الزمني، متميزة بالسبق النظري. فلو استحضرنا بعض الدراسات المعاصرة للاستعارة من قبيل جماعة لْيِيجْ البلجيكية سنجدها تتبنى الخطاطات العامة **للتحليل السِّيميُوطِيقِي** الذي يحصر الاستعارة في الدائرة المعجمية البدلية المغلقة، وهي بهذا امتداد طبيعي لتحليلات بلاغة المحسنات. فبالإضافة إلى التمييز التقليدي لمستويات التحليل الميتَابْلَازمْ والمِيتَاسِمِيمْ والمِيتَاتَاكْسْ والمِيتَالُوجِيزْمْ، وهي تسميات مختلقة مقابل التسميات القديمة : محسنات الألفاظ ومحسنات الكلمات أو المعنى ومحسنات التراكيب ومحسنات الأفكار. وهذه بدورها إعادة بناءٍ وتفريع للصيغة التي وضعها البلاغي اللاتيني المجهول في **خطابة إلى إيرِينْيُوسْ** الذي وضع صنافة قائمة على ركيزتين هما محسنات الكلمات ومحسنات الأفكار. نقرأ في هذا الكتاب :

"إن تجميل الاسلوب هو زخرفة الخطاب وإكسابه السمو بالتنوع. هذا الملمح ينطوي على **محسنات الكلمات ومحسنات الفكر**. نكون بصدد محسن الكلمات حينما توجَّهُ عناية خاصة إلى العبارة وحدها. يمتاز محسن الفكر بجمال لا يعود إلى الكلمات، بل يعود إلى الأفكار نفسها"[3].

إلا أن **محسن الكلمات** يقبل التقسيم إلى أصناف عديدة. منها أولاً **محسن التلفظ** de diction. إنه يتعلق بشكل الكلمات ويتصرف في المادة الصوتية والصرفية. ومما يدخل في هذا الإطار الجناس الصائتي والقافية والاشتقاق الصرفي. وحينما يكون التركيب موضوع هذا التغيير نتحدث عن **المحسنات التركيبية** مثل القلب والتكرار. وحينما يكون معنى الكلمات هو موضوع المحسن نتحدث عن **محسنات المعاني أو المجازات**. تعتبر الاستعارة والمجاز المرسل والكناية هي الأغنى بين المجازات، التي تنوع عددها على امتداد القرون. ولقد اعتبر كِينتِيلِيَانْ عددها أربعة عشر محسناً. منها المحاكيات الصوتية التي لا يمس الكلمات بتغيير دلالي ما. في حين أن محسناً آخر من قبيل السخرية أو التمثيل هي بالأحرى من محسنات الفكر. في حين أن بُوزِي Beauzée لم يحتفظ في الأنسيكلوبيديا L'Encyclopédie إلا بالاستعارة

(1) الاستعارة الحية، ص. 162

(2) الاستعارة الحية، ص. 163

(3) **Retorica a Herenio**, editorial Gredos, Madrid, 1997, pp. 241-242

والمجاز المرسل والكناية. هذا التقسيم يكاد يكون هو عينه الذي احتفظ به رُومَان جَاكُبْسُونْ في **دراسات في اللسانيات العامة**، حيث حصر اهتمامه بالاستعارة والكناية فقط، في حين كان ديمارسيه يعتبر عددها يبلغ الثلاثين[1].

وسواء أطلقنا على هذا الرباعي الموروث، محسنات اللفظ ومحسنات التركيب ومحسنات المعنى ومحسنات الفكر، تسميات جديدة هي مِيتَابْلَازمْ ومِيتَاتَاكْسْ ومِيتاسِمِيمْ ومِتَالُوجِيزْمْ، أم تسميات أشد إثارةً مثل إيزُوبلَازمْ وإيزوتَاكْسْ وإيزْسِيمِيمْ وإيزُولُوجِيزْمُ، فإن كل هذه التسميات لا تغير من الواقع شيئاً، إنها إعادة للتقسيمات التقليدية الموروثة.

يقول رِيكُورْ معلقاً على تصنيفات جماعة لْيِيجْ :

"نذكِّر بدءاً بأن الاستعارة ينبغي التماسها في المِيتَاسِمِيمْ أي بين محسنات الكلمات، كما هو الأمر في البلاغة الكلاسيكية، من الصعب بعد هذا ربط اشتغالها بالطابع الإسنادي للملفوظات [...] **وبهذا فإن مسار الاستعارة ـ الملفوظ قد أصبح مسدوداً**. إننا نسلم في نفس الآن على غرار البلاغة الكلاسيكية، بأن المِيتَاسِمِيمَات هي ظواهر إبدال (تعويض مَفْهَمٍ بآخر) [أي وحدة معجمية بأخرى]. إن جدة الكتاب، فيما يتعلق بالاستعارة، لا تكمن إذن لا في تحديد الاستعارة، باعتبارها محسن كلمة[2] (أي محسن معنى)، ولا في وصف هذا المحسن باعتباره إبدالا: إنها تكمن في تفسير الإبدال نفسه بتغيير يلحق بسلسلة المعانم النووية [أي الوحدات الدلالية الدنيا sèmes]. وبعبارة أخرى فإن كل أصالته كامنة في تغيير مستوى التحليل، أي في الانتقال إلى المستوى ما قبل اللغوي للمعانم، التي هي بالنسبة إلى المدلول ما هي الملامح المميزة بالنسبة إلى الدال.

لم يلحق كلُّ جهاز المفاهيم الإجرائية والعمليات المشغلة أيَّ تغيير جوهري في نظرية الاستعارة، ولكنه يرفع فقط إلى مستوى أعلى من التقنية واختزال محسنات الكلمات في وحدة نمطية لتشغيل كل المحسنات.

يمكن أن نترقب مع ذلك أن الإطار الذي تبنته البلاغة الجديدة ينفجر بنفس الطريقة التي انفجر بها في البلاغة القديمة، وذلك تحت ضغط الوصف نفسه الذي يعيد إدخال، رغماً عنه، الملامح الإسنادية للاستعارة"[3].

---

(1) Jelles Gardes-Tamine, **La rhétorique**, ed. Armand Colin, Paris, 1996. pp. 125-126

(2) أي محسن معنى. هناك اضطراب مصطلحي في البلاغة الغربية. إن محسنات المعنى تسمى أحياناً محسنات كلمات.

(3) **الاستعارة الحية**، ص. ص. 265-267

هذه هي إذن أهم عيوب النظرية الإبدالية كما تتمثل في التسيج ضمن المستوى المعجمي أو الكلمة وقابلية الترجمة، أو التأويل تحت ضربات مطرقة الاختزال الانزياحي. هذا التأويل العفوي والآلي بل المتسرع بعيداً عن الوعي بالخسائر المترتبة عن هذه العملية غير المحسوبة العواقب. إذ إنه يصدنا عن جني ثمار الفوائد الفكرية أو المعلوماتية التي تؤمنها النظرية التفاعلية. كما يعمى هذا الموقف عن مد البصر نحو المرجع المرابط خارج تخوم النص. ولقد تسيج كوهن، بدل كل هذا، في ما يدعوه القيمة العاطفية والإيحائية التي لا تتخطى هي بدورها المستوى البدلي. إن البلاغة الجديدة، كما هي متحققة في أعمال جماعة مُو أولِيِيجْ، مصابه بمرض وراثي من بلاغة المحسنات كما عرضنا أهم أسسها سابقاً. ذلك المرض المتمثل في حصر الاستعارة في كلمة، وفي التزيين الزخرفي، وفي الإعاقة المعرفية حيث لا تفيد الاستعارة معنى جديداً وفي القصور عن مد البصر إلى ما وراء جدران النص.

يقول رِيكُورْ : " إن بلاغة تتطلع إلى أن تكون عامة، لا يمكنها أن تتحرك في مجرد فضاء "داخلي" يحفر، حسب استعارة جِيرَارْجُنِيتْ، بين الدليل والمعنى، إنها ملزمة بمراعاة الفضاء "الخارجي" بين الدليل والمرجع لأجل الإحاطة بمحسنات من قبيل التلطيف والمبالغة والتمثيل والسخرية، التي لا تخلخل المعجم وحسب، ولكنها تخلخل الوظيفة المرجعية"(1).

إن الحدود التي نصبتها بلاغة عامة بين المِيتاسمِيمَات والمِيتَلُوجِيزْمَات يمكن أن تتصدع بسهولة حينما نتأمل محسن التمثيل الأليغوري الذي يدرج ضمن المحسنات الفكرية. والتجوز الانزياحي يقوم بين هذا المحسن والمرجع. وهو يتخذ له موضعاً إلى جانب المحسنات المِيتَالُوجيزمِية مثل الحكاية المجازية والخرافة. والواقع أن هذه المحسنات كلها لا تختلف عن الاستعارة إلا باعتبار واحد وهو الاعتبار الكمي. ولهذا فلا داعي لطمس العلاقة المرجعية القائمة بين الاستعارة والعالم الخارجي. والواقع أنه لو حللنا الاستعارة باعتبارها استعارة_ملفوظ لأدركنا الوشيجة القوية القائمة بينها وبين التمثيل الأليغوري والحكاية المجازية والخرافة. بل ولأدركنا أن استبعاد الاستعارة عن دائرة **الميتالوجيزم** أمر يجانب الصواب. ولهذا يقول رِيكُورْ :

"إن نظرية الاستعارة_الملفوظ هي الأجدر بأن تُظهِر القرابة العميقة، على مستوى الملفوظات، بين الاستعارة والتمثيل [أو الأمثولة] والحكاية المجازية والخرافة، ولهذا السبب نفسه، تسمح بفتح، بصدد كل هذه المجموعة من المحسنات .

(1) الاستعارة الحية، ص. 282

المِيتاسِمِيماتْ والميتَالوجِزمَاتْ. إشكالية الوظيفة المرجعية التي قصرتها **بلاغة عامة** على الميتالوجزمات وحدها"[1].

الاستعارة بين الخطاب والإحالة

إن النص واقعة معقدة من الخطاب، وهو يتطلب معالجة خاصة. إنه يقوم أولاً على **الترتيب** الذي يجعل من قصيدة أو من رواية كلية غير قابلة للاختزال في مجرد مجموع الجمل. كما أن هذا "الترتيب" يخضع لقواعد شكلية ولتَسْنِينٍ ليس هو تسنين اللغة، وإنما هو تسنين الخطاب. وهي القواعد التي تجعل منه ما ندعوه **قصيدة أو رواية** : هذا السنن هو سنن "الأجناس" الأدبية، الأجناس التي تضبط ممارسة paraxis النص. وأخيراً فإن هذا الإنتاج المسَنَّن يصب في أثر مفرد : **القصيدة أو الرواية**. هذا الملمح الثالث هو الأهم ؛ نستطيع أن نسميه أسلوباً. أي ما يجعل من أثر ما **فرادة وحيدةً**[2] ؛ ذلك هو الشيء الذي يتوجه إليه التأويل : إنه النص باعتباره أثراً : إن الترتيب والانتماء إلى أجناس والإنجاز في أسلوب فردي، تلك هي المقولات الخاصة لإنتاج الخطاب باعتباره اثراً.

النص هو متوالية خطابية متكونة من وحدات دنيا هي الجمل؛ إلا أن للنص ملامح تكوينية مميزة لا تقبل الاختزال في الجمل التي تكونه. وبما أن للنص نظاماً خاصاً يجعله مندرجاً ضمن جنس خطابي ما. بالإضافة إلى ذلك يمتاز النص بملامح فردية هي التي تدعى الأسلوب. والنص بهذا المعنى يحمل بالإضافة إلى المعنى المحايث الإحالة على العالم الخارجي، أو المرجع. الإحالة المرجعية لا تتم بالكلمات المفردة، بل بالجمل والنصوص. الدلائل باعتبارها دلائل مفردة وغير مركبة إلا على دلائل. بهذا فطبيعتها هي المحايثة أو الانغلاقية السيميوطيقية، أما منفَذ الإحالة على العالم الخارجي فمسدود في وجهها. ولكي تنجز هذه الإحالة على العالم الخارجي ينبغي أن تتألف مع غيرها في عبارات إسنادية وخِطَابية حيث تخرج من السياق السيميوطيقي لكي تدخل في السياق الدلالي. وباختصار نقول إن الكلمات تحيل على كلمات أخرى، وهي لا مرجع لها، في حين أن الوظيفة المرجعية لا تقوم إلا على أساس جمل ونصوص.

(1) **الاستعارة الحية**، ص. 284.

(2) لقد وضع المؤلف في عتبة كتابه هذا النص المجلوب من ميتافزيقا أرسطو (1981 أ 15) . إن كلِ ممارسة وكل إنتاج ينصب على الفردي : ليس الإنسان، في الحقيقة، من يعالج الطبيب، إنما يعالج كاليَاسْ أو سقراط، أو أي فرد آخر يسمى هذه التسمية، الذي هو في نفس الوقت إنسان».

يميّزُ فْرِيجْ بين Sinn (المعنى) وBedeutung (الإحالة أو التعيين). إن المعنى هو ما تقوله العبارة؛ والإحالة أو التعيين، هو ذلك الذي يقال عنه المعنى: ما ينبغي التفكير فيه إذن، كما يقول فْرِيجْ، هو "الرابط المنتظم بين الدليل ومعناه وتعيينه". هذا الرابط المنتظم هو من حيث إن "دليلا يطابقه مدلول محدد، ومقابل المعنى هناك تعيين محدد، في حين أن تعيينا واحداً (شيئاً واحداً) قابل لأكثر من دليل واحد (نفسه). وبهذا فإن تعيين "نجمة الليل" و"نجمة الصباح" هو نفس الشيء، إلا أن معناهما مختلف".

يمكن الاعتراض بأن فْرِيجْ، خلافاً لبِنْفِنِيسْتْ يطبق تمييزه بالخصوص على الكلمات وبشكل أدق على أسماء الأعلام، وليس على العبارة بأتمها، أي على قصد كل الجملة، حسب لغة بِنْفِنِيسْتْ.

ومع ذلك فإن التعارض بين بِنْفِنِيسْتْ وفْرِيجْ ليس كاملا. فبالنسبة إلى فْرِيجْ، ينقل التعيين من اسم العلم إلى القول كاملا. إن اسم العلم يخلع علَمِيَّته على كامل النص أو الخطاب. أما بالنسبة إلى بِنْفِنِيسْتْ، فإن التعيين ينقل من الجملة كاملة إلى الكلمة. إن الكلمة تكتسب قيمة دلالية حينما تتألف مع غيرها من الكلمات. إنها تتلقى عدوى الدلالية من الكلمات التي تتألف معها في النص أو الخطاب. بهذا الاعتبار تكتسب الكلمة القدرة الإحالية على عالم الأشياء. الكلمة والجملة هما إذن، قطبا نفس الكيان الدلالي: إن لهما، مجتمعتين، معنى (دائماً في استعماله الدلالي) ومرجعاً.

"إن معنيي المرجع متكاملان ومتبادلان : سواء أصعدنا، عبر التأليف المركب، من اسم العلم إلى القول، أم هبطنا، بالفصل التحليلي، من الملفوظ إلى الوحدة الدلالية للكلمة"[1].

إلا أن مشكلاً عويصاً يعترض سبيلنا الآن ونحن ننتقل للحديث عن نصوص أدبية طالما جاهر الباحثون، بل وبعض الأدباء، بأن نصوصهم عديمة الإحالة. "إن المسألة تعود بدءاً من الآن، إلى التأويلية أكثر مما تعود إلى الدلالة؛ وبالنسبة إلى هذه، فإن الجملة هي في نفس الآن الكيان الأول والنهائي"[2].

هذا التحقق المخصوص للخطاب يتطلب صياغة خاصة لمسلمة الإحالة. إننا لا نكتفي ببنية الأثر وإنما نفترض عالمه. وفي الحقيقة فإن بنية الأثر هي معناه؛ وعالم

(1) الاستعارة الحية، ص. 348

(2) الاستعارة الحية، ص. 349

الأثر، هو تعيينه. هذا الإبدال البسيط للألفاظ كاف في المقاربة الأولى. ليست التأويلية شيئاً آخر إلا النظرية التي تضبط الانتقال من بنية الأثر إلى عالم الأثر. إن تأويل أثر ما إنما هو بسط العالم الذي يحيل عليه بفضل "ترتيبه" و"جنسه" و"أسلوبه".

يتطلب هذا الانتقال تبريراً مختلفاً بسبب الطبيعة المخصوصة لبعض الآثار، أي الآثار المسماة "أدبية". إن إنتاج الخطاب باعتباره "أدبا" يعني بالضبط **تعليق** آصرة المعنى بالإحالة[1]. قد يكون "الأدب" هنا ذلك النمط من الخطاب الذي يعدِمُ التعيين ولا يمتلك إلا الإيحاءات. لا يجلب هذا الاعتراض حججه من الدراسة الداخلية للأثر الأدبي وحسب، كما سنرى ذلك لاحقاً، وإنما يجلبها من نفس نظرية فْرِيجْ في التعيين. وفي الحقيقة، فإن هذه النظرية تتضمن مبدأ داخلياً للحصر يحدد مفهومه الخاص للصدق. إن رغبة الصدق الذي يدفع للتقدم من المعنى نحو التعيين ليس مخولا، حسب فْرِيجْ، إلا لملفوظات العلوم، ويبدو أنه ينفيه عن ملفوظات الشعر. وحينما يدرس فْرِيجْ مثال الملحمة فإنه يؤكد أن اسم "أوليس" عديم التعيين.

يسعى كل مشروعي، يقول ريكور، إلى رفع هذا الحصر للتعيين على الملفوظات العلمية. لهذا فهو يقتضي مناقشة مختلفة خاصة بالأثر الأدبي، وصياغة ثانية لمسلمة الإحالة أعقد من الأولَى. إن هذا يصاغ هكذا : إن الأثر الأدبي لا يعرض ببنيته عالماً إلا بشرط إسقاط إحالة الخطاب الوصفي. أو بعبارة أخرى : يعرض الخطاب في الأثر الأدبي تعيينه باعتباره تعييناً من طبيعة ثانية، لصالح تعليق التعيين من الدرجة الأولى للخطاب[2].

هذه المسلَّمة تقودنا إلى مسألة الاستعارة؛ وفي الحقيقة قد يكون الملفوظ الاستعاري هو الذي يبين بوضوح العلاقة بين المرجع المعلق وبين المرجع المعروض. وكما أن الملفوظ الاستعاري يُدرِك معناه الاستعاري على أنقاض المعنى الحرفي، فإنه يمتلك مرجعه على أنقاض ما يمكن أن ندعوه، على سبيل التناظر، مرجعه الحرفي. فإذا كان صحيحاً أن المعنى الحرفي والاستعاري يتباينان ويتمفصلان في

---

(1) La production du discours comme litterature signifie tres precisement que le rapport du sens a la reference est *suspendu.* p. 278

(2) الاستعارة الحية، ص. 351

تأويل ما، فكذلك يتحرر، في تأويل ما، وبفضل تعليق التعيين من الدرجة الأولى، تعيينٌ من الدرجة الثانية، الا وهو التعيين الاستعاري"[1].

"إن مشكلة الإحالة لا تشتغل على مستوى الجملة، بل على مستوى القصيدة باعتبار معايير الأثر الثلاثة : "الترتيب" والارتباط بـ "جنس" ما، وإنتاج كيان "مفرد". فإذا كان ينبغي للملفوظ الاستعاري أن تكون له إحالة ما، فإن هذه تقوم بفضل وساطة القصيدة باعتبارها كلية منتظمة وجنسية ومفردة؛ وبكلمات أخرى فإن الاستعارة، تقول شيئاً ما عن شيء ما باعتبارها "قصيدة مصغرة" حسب عبارة بِيرْدسْلِي"[2].

إن أطروحة خلو الشعر والأدب عامة من المعنى، أوتحوله إلى خلفية النص كانت دائماً تتمتع بالحظوة. ولقد اكتسبت هذه النظرية الشهرة بفضل بلاغة المحسنات. إلا أنه هذه الشهرة بلغت الذروة مع الشعرية المعاصرة وخاصة مع الشكلانيين الروس وعلى رأسهم رومان ياكبسون. إن هذا يذهب إلى أن الشعر يقوم على هيمنة الوظيفة الشعرية على كافة الوظائف. هذا يعنى أن الرسالة تكتسب سمكاً يجعل الوظائف الأخرى، تبعاً للأجناس، تنسحب إلى مراتب أدنى. ولهذا فإن الإحالة لا تسقط بالكامل وإنما تنطمس وربما تتعدد. يقول جاكبسون :

"إن هيمنة الوظيفة الشعرية على الوظيفة المرجعية لا تبطل الإحالة (التعيين)، ولكن تجعلها غامضةً. فمقابل رسالة ذات معنى مضعف يقابلها باث مضعف، ومتلق مضعف، وأكثر من هذا، إحالة مضعفة"[3]. ويضرب على نفس الأوتار تزْفِيتانْ تُودورُوفْ : "إن مفهوم "الخطاب الثاخن" يتطابق مع " الخطاب بدون إحالة" : مقابل الخطاب الشفاف "يوجد الخطاب الثاخن الذي يكتسي بالرسوم والمحسنات التي لا تسمح برؤية ما وراءها؛ قد يكون هذا لغة لا تحيل على أي واقع. خطاب يكتفي بذاته". كما يصدر تصور "الوظيفة الشعرية" لجَانْ كُوهِنْ عن نفس القناعة الوضعية : "إن وظيفة النثر تعيينية، ووظيفة الشعر إيحائية"، ويقول بعد هذا : "الجملة الشعرية خاطئة موضوعياً ولكنها صحيحة ذاتياً[4].

---

(1) الاستعارة الحية، ص.ص. 345-352

(2) الاستعارة الحية، ص. 352

(3) الاستعارة الحية، ص. 355

(4) الاستعارة الحية، ص. 360.359

كل هذه العبارات تؤكد نفس الفكرة أي اعتبار الأدب لا يتحدث عن الواقع أو يمسخه أو أنه لا تنبغي الثقة في المرجع الذي يعرضه علينا. فإذا كان هذا يقال عن الأدب فإن الاستعارة هي على رأس المتهمين بإدارة الظهر لمهام الحديث عن الواقع. إنها بالأحرى أداة طمس الواقع الذي انسدت السبل إليه بسبب التعثر بين المعن ومعنى المعنى الذي يعطل النفاذ إلى المرجع.

الواقع ان هذه الإحالة المعطلة أو المعلقة في الأدب، أي الإحالة الوصفية ما هي إلا لحظة أولى في سبيل إحالة أخرى مغايرة. يقول بُولْ رِيكُورْ :

"إن التأويل الاستعاري، وهو يبرز ملاءمة جديدة دلالية على أنقاض المعنى الحرفي، يبعث أيضاً قصداً مرجعياً، وذلك بفضل إبطال الإحالة المطابقة للتأويل الحرفي للملفوظ؟ وهكذا فمقابل المعنى الاستعاري هناك إحالة استعارية توافقه، كما أن المعنى الحرفي المحال توافقه إحالة حرفية مستحيلة"[1].

إلا أن هذه الإحالة على المرجع خارج النصيِّ ما كانت لتحدث دون الاستعانة بوسائل تتخطى الكلمات المفردة، إذ إن هذه لا تحيل إلا على كلمات، في حين أن الجمل والنصوص أو الخطابات هي التي تتمتع بمراسي مرجعية. وأحيانا تستعين أجناس من الخطاب بالحبكة كما هي حال التراجيديا والحكي عموماً كما هي حال الملحمة الخ. وفي كل الأحوال تلعب الاستعارة دوراً ضمن الأُوركِيسْترَا الأسلوبية أو اللفظية. في هذا السياق لا تعود الاستعارة محسن أسلوب. يقول رِيكُورْ :

"إن الاستعارة تفقد، حينما توضع على أرضية **المحاكاة**، كل طابع ترفي. وحينما ننظُر إليها بوصفها مجرد حدث لغوي، يمكن اعتبارها مجرد انزياح عن اللغة المعتادة، في علاقتها بالكلمة النادرة والغريبة والممدودة والمختصرة والموضوعة [أو المبتكرة]. إن خضوع العبارة للحبكة يضع الاستعارة في خدمة "القول" و"الشعرنة" التي تشتغل على مستوى القصيدة بأكملها وليس على مستوى الكلمة ؛ وبدوره فإن خضوع الحبكة للمحاكاة يكسب مقوم الأسلوب قصداً عاماً، مشابهاً لتوجه الإقناع في الخطابة. إذا نظرنا إلى الاستعارة من زاوية شكلية، فاعتبرناها انزياحاً، فإنها تصبح مجرد اختلاف في المعنى؛ وبربطها **بمحاكاة** الأفعال الأسمى، فإنها تساهم في التوتر المزدوج الذي يميز المحاكاة : الاستسلام للواقع والابتكار الحبكي؛ أي الاستعادة والإعلاء. هذا التوتر المزدوج يشكل الوظيفة المرجعية للاستعارة في

(1) **الاستعارة الحية**، ص. 363

الشعر. فباعتبارها مجردة. أي خارج هذه الوظيفة المرجعية. تستهلك في قدرتها الإبدالية وتتلاشى في الزخرفة؛ وحينما تُسلَّم إلى التيه، فإنها تضيع في ألاعيب الكلام"[1].

إلا أن تساؤلاً يفرض نفسه، ألا وهو إذا كانت الإحالة في النص النثري السردي مثلاً من إنجاز كامل الخطاب، أي الحبكة المتفردة، فكيف يمكن أن ننسب إحالة إلى الاستعارة وهي تتحقق في عبارة واحدة ضمن النص. يدقق بُول رِيكُور هذا الأمر بعبارته :

"يمكن الترقب أن الوظيفة المرجعية للاستعارة تقودها شبكة استعارية أكثر مما يتحكم فيها ملفوظ استعاري منعزلٌ"[2].

الحديث عن الشبكة الاستعارية محاولة محاصرة المشكل. إن ريكور الذي يتحدث عن الاستعارة ككيان مستقل واضعاً أياها على طرف نقيض للنص المحكي أو السردي يعود من جهة أخرى فيربطها بالحبكة حيث تشارك الاستعارة إلى جانب المقومات الأسلوبية الأخرى. إلا أن ريكور أدرك أن الاعتبار الزمني، أساس التراجيديا، غائب في النصوص الغنائية. هنا يتدخل مرة أخرى لتدارك المشكل حينما يقول :

"ففي الوقت الذي نجد إعادة الوصف الاستعاري يسود في حقل القيم الحسية، والوجدانية والجمالية والقيمية، التي تجعل من العالم عالماً قابلاً **للإقامة**، نرى أن الوظيفة المحاكاتية للحكايات تفضل الاشتغال في حقل الفعل وقيمه **الزمنية**"[3].

ويقول في **الاستعارة الحية** :

"ألا ينبغي القول، بدءاً، أن حالة النفس mood هي الافتراضي الذي تخلقه القصيدة والتي تحتل، بهذه الصفة، في الشعر الغنائي، المكانة التي تحتلها الحبكة في الشعر التراجيدي؟ ألا ينبغي القول بعد هذا، إن الحبكة الغنائية مرتبطة **بمحاكاة** غنائية، بمعنى أن **حالة النفس** المبتكرة بهذه الطريقة هي ضرب من النموذج لـ"رؤية مثل" و"الإحساس مثل"؟ وبهذا المعنى فإنني سأتحدث عن إعادة الوصف الغنائي بغاية أن ندرج في قلب العبارة، بالمعنى الذي يقصده نِيلْسُونْ غُودمَانْ، العنصر التخييلي الذي تبرزه نظرية النماذج. إن الإحساس المصوغَ في القصيدة ليس أقلَّ

(1) **الاستعارة الحية**، ص ص. 97-98

(2) **الاستعارة الحية**، ص. 382.

(3) Paul Ricoeur, **Temps et récit**, Tome I, ed. Le Seuil , Paris, 1983 , p. 13

استكشافيةً من الخرافة [أو الحبكة] التراجيدية. الحركة "نحو داخل" القصيدة لا يمكن إذن أن تكون متعارضة تماما مع الحركة "نحو الخارج"؛ إنها تعني فقط الانفكاك عن الإحالة المعتادة، السمو من الإحساس إلى الافتراضي، وخلق حكاية fiction عاطفية؛ إلا أن المحاكاة الغنائية، التي يمكن اعتبارها، إذاً شيئاً، حركة "نحو الخارج"، هي عمل الحبكة الغنائية نفسها، إنها متولدة عن أن حالة نفس ليست أقل استكشافية من المتخيل في صورة حكاية. إن مفارقة الشعري تعود بالكامل إلى كون السمو من الإحساس إلى المتخيل هو شرط انبساطه المحاكاتي. إن مزاجاً مؤسطَراً هو وحده يفتح العالم ويكتشفه".

فإذا كانت الوظيفة الاستنتاجية لحالة نفس تسمح بالتعرف عليها بصعوبة، فإن ذلك يعود إلى كون "التمثيل" قد تحول إلى القناة الوحيدة للمعرفة، وإلى نموذج كل علاقة بين الذات والموضوع. إلا أن الإحساس هو أنطولوجي بكيفية مختلفة عن العلاقة عن بعد، إنه يشارك في الشيء"[1].

الاستعارة التي يحجز لها ريكور موطئ قدم راسخ ضمن الحبكة التراجيدية، يعود فيخصها بنفس الحظوة ضمن الجنس الشعري الغنائي. هنا لا تحتل موقعاً ضمن الحبكة السردية، بل ضمن حالة النفس، mood حسب عبارة فْرَايْ، أي ضمن "الشبكة الاستعارية" التي يتشبع بها الشعر الغنائي. الشعر الغنائي لا يقوم على محاكاة أفعال إنسانية بل على وصف أحوال نفسية.

التوأمان : الاستعارة والحكاية

يقيم بُولْ رِيكُورْ علاقة بين الاستعارة والحكاية لاعتبارهما أداتين من أدوات الابتكار الدلالي والمعرفي. إن الواقع الذي يوصلنا إليه الخطاب العلمي هو مجرد حالة مصنوعة من حالاته. هناك صيغ وهياكل مهيأة هي بدورها لكي تسلك طريقها إلى واقع لا يوصلنا إليه الخطاب العلمي. فمن هذه الهياكل المهيئة للحديث عن الواقع، وربما الطبيعي والإنساني منه، نجد إلى جانب الاستعارة الحكاية. يقول رِيكُورْ :

"إن **الاستعارة الحية** و**الزمن والسرد** كتابان توأمان : ظهر أحدهما بعد الآخر، ولقد تم تصورهما مجتمعين. على الرغم من أن الاستعارة تعود في التراث إلى نظرية

---

(1) **الاستعارة الحية**، ص ص. 384-385

"المجازات" (أو محسنات الخطاب) والحكاية تعود إلى "الأجناس" الأدبية، فإن آثار المعنى الناتجة عن هذه وتلك تعود إلى نفس الظاهرة المركزية للتجديد الدلالي. ففي الحالتين لا يتولد التجديد الدلالي إلا على مستوى الخطاب، أي مستوى أفعال الكلام ذي الامتداد المساوي للجملة أو لما فوق الجملة "[1].

يكمن التجديد الدلالي في الاستعارة في إنتاج معنى جديد على أنقاض المعاني المتنافرة بسبب الإسناد الشاذ السلبي الذي يمثل اللحظة الأولى في الصيرورة الاستعارية، وفي اللحظة الثانية يتدخل التأويل لتدارك المعنى الجديد على أنقاض المعنى المنهار. على الرغم من أن الحامل الاستعاري هو لفظ، وهو اللفظ الذي انحصرت فيه البلاغة القديمة الاستعارية، فإن ذلك لا يتأتى إلا بفضل سياق الإسناد المنزاح. من هذا التنافر بين معني العبارة الاستعارية يتولد معنى جديد.

"ومع الحكاية، فإن التجديد الدلالي يكمن في ابتكار الحبكة التي بفضلها تأتلف أهداف وأسباب وصُدَفٌ تحت الوحدة الزمنية لفعل شامل وكامل. هذا **التأليف للمتنافر** هو الذي يقرب الحكاية من الاستعارة. ففي الحالتين ... ينبثق شيء جديدٌ في الكلام : هنا، الاستعارة الحية، أي ملاءمة جديدة في الإسناد، وهناك، حبكة **موازبة**، أي تآلف جديد في ترتيب العوارض"[2].

إلا أن ريكور يتخطى التجديد الدلالي في كل من الحكاية والاستعارة بسبب الجمع والتأليف بين المتنافرات في سياق حبكة حكائية متولدة عن عمل الكاتب ومصاغة في هيكل ترتيبي خاص ضمن جنس معين من الخطاب وموسوم بملامح أسلوب فردي. ريكور يوسع دائرى البحث بالنسبة إلى الاستعارة والحكاية نحو مسألة الحديث عن العالم والأشياء. يقول ريكور : "فدراسة الاستعارة الحية قد دفعتنا إلى أن نطرح، وراء مسألة البنية والمعنى، مسألة المرجع والصدق. ففي **الاستعارة الحية**، دافعتُ عن أطروحة تذهب إلى أن الوظيفة الشعرية للغة لا تنحصر في الاحتفاء باللغة في ذاتها، على حساب الوظيفة المرجعية، كما تهيمن في الكلام الوصفي. لقد دافعت عن أن تعليق الوظيفة المرجعية المباشرة والوصفية هي مجرد الوجه الثاني، أو الشرط السلبي، لوظيفة الخطاب المرجعية الأكثر خفاءً، وهي الوظيفة التي تحررت بمعنى ما بتعليق القيمة الوصفية للملفوظات ... لقد خاطرت، نتيجة هذا، بالحديث، ليس عن المعنى الاستعاري وحسب، بل عن الإحالة الاستعارية

---

(1) Paul Ricoeur, **Temps et récit**, Tome I, ed. Le Seuil , Paris, 1983 , p. 11

(2) Paul Ricoeur, **Temps et récit**, Tome I, p. 11

لإعادة وصف الواقع الذي لا يصل إليه الوصف المباشر. بل لقد اقترحت أن نجعل من "رؤية مثل"، التي تختصر قوة الاستعارة، مؤشِّر "الوجود مثل" على المستوى الأنطولوجي الأشد راديكالية"[1].

الاستعارة خارج الدائرة الأدبية

لا بد من بسط البحث حول الاستعارة نحو النموذج العلمي. هذا الذي يعتبر جنساً من الاستعارة المستخدمة في المجال العلمي والحجاجي. هذا الضرب الاستعاري يقوم على مقارنة أو تشبيه نسقين يستخدم أحدهما لفهم الآخر. لهذا نفهم ما يذهب إليه مَاكْسْ بْلَاكْ حينما يقول إن "للنموذج نكهةً استعارية خاصة".

وكما يشير إلى ذلك نَاجْلْ : فإن "الإنسان ينزع حينما يكون أمام حدثٍ ما إلى استعمال أنساق علاقات معروفة، باعتبارها نماذج، وذلك بغاية جعل التجربة التي كانت في البدء غريبةً مفهومة ذهنياً". وكذلك يذهب بِيبِرْ إلى : "أن أي شخص يرغب في فهم العالم يبحث عن مفتاح يسهل هذا الفهم. إنه يسخِّرُ حقلاً منتسباً مسبقاً إلى الفهم العام، لكي يرى ما إذا كان يمكن أن يستعمله لفهم الحقول الأخرى. إن الحقل الأصلي يصبح حينئذ التمثيل أو الاستعارة الأساس. إنه [أي التمثيل] يصف إذن خصائص هذا الحقل بعناية ويعزل بنيته. إن لائحة هذه الخصائص البنيوية تصبح أساس تفسيراته وأوصافه"[2].

والمثير بشأن النموذج العلمي ما يقوله بُولْ رِيكُورْ : "ما يقابل بالضبط النموذج، من الجهة الشعرية، ليس هو ما دعوناه الملفوظ الاستعاري أي خطاباً مقتضباً مختزلاً في الغالب في جملة؛ إن النموذج يكمن بالأحرى في شبكة حركية من الأقوال؛ إن مقابله قد يكون إذن هو الاستعارة المسترسلة _ الخرافة والتمثيل الأليغوري"[3].

ما يهمُّنا هنا هو الخلُوص إلى الأفكار الأساسية التي تفرض نفسها هنا؛ نقصد بهذا إلى الاستعارة والتناسب والنموذج وعلاقة ذلك كله بوصف العالم. أي إننا بصدد انتقال ثوري ذي واجهتين : في الأولى تكف الاستعارة عن أن تكون حِلية جمالية أو زخرية؛ وفي الثانية نلاحظ أن الاستعارة قد أصبحت الأداة للاقتراب من الواقع وتملكه تملكاً علميا؛ وهو الشيء الذي كان يُنكرُعنها إنكاراً تاماً. والحقيقة أن

(1) Paul Ricoeur, **Temps et récit**, Tome I, p. 12-13

(2) Richard Brown, Clefs pour une poétique de la sociologie, ed. Actes du sud,1989, p. 182

(3) **الاستعارة الحية**، ص. 381.

الأمر هنا يتجاوز بكثير مجرد الإقرار البرئ والسلبي بأن الاستعارة تحيل على العالم، إنها محاولة لامتلاكه والتحكم فيه. هو هذا ما قصد إليه أُورْتِيجَا إِيْ جَاسِيتْ حينما قال :

"الاستعارة إضافةٌ إلى ذراعنا الذهني وهي تمثِّل في المنطق قصبة الصيد أو البندقية"[1].

إن الاستعارات والنماذج هما دعوةٌ لرؤية الأشياء في ضوءٍ جديدٍ، من منظورٍ مختلفٍ، إنهما يلتمسان منا تغيير رؤيتنا للعالم، وأن نوسِّعَ تجربتنا وفهمنا للعالم، وأن نكون دائماً منفتحين لإغناء صورتنا للعالم ولنا نحن"[2].

إن النماذج تسخر بشكل واسع في المجالات التي تستعصي على التجربة وعلى البرهنة المنطقية. وإذا كانت الاستعارة مخصوصة بسيادة يعترف بها الجميع في مجالات الفنون اللفظية واللغة الطبيعية وفي مجالات العلوم الإنسانية، فإن هناك من يذهب إلى أن العلوم التجريبية تستنجد هي نفسها بالاستعارة. ففي المجال العلمي يمكن على سبيل المثال تصفح أعمال فْرُويْدْ للتأكد من هذا. ففي كتابة **النظريات العامة للأمراض العصابية** :

"إننا نشبه نسق اللاشعور بردهة انتظار واسعة، تزدحم فيها الميول النفسية، كما لو أنها مخلوقات بشرية. وتتصل بردهة الانتظار هذه غرفةٌ أخرى، أصغر منها، معدةً للاستقبال، يقيم فيها الشعور. لكن عند الرواق الفاصل بينهما يقيم حارس يسهر على تفتيش كل ميلٍ نفسي، ويخضعه للرقابة، ويمنعه من دخول غرفة الاستقبال إن لم يرضَ عنه. وسواءٌ أردَّ الحارس ميلاً بعينه من عتبة الباب أم أجبره على التراجع القهقرى بعد أن يكون قد دلف إلى غرفة الانتظار، فليس في الأمر فارقٌ كبيرٌ، وتكاد النتيجة أن تكون واحدةً. وكل شيءٍ رهن بدرجة يقظته وثقوب نظره وصحوه. ومن مزايا هذه الصورة أنها تتيح لنا أن نطور مدونة مصطلحاتنا. فالميول المتواجدة في الردهة المخصصة للاشعور لا تقع تحت نظر الشعور المقيم في الغرفة المجاورة. وبذلك تظل في أول الأمر لاواعية. فإذا ما وصلت بعد ذلك إلى العتبة وردَّها الحارس على أعقابها، فمعنى ذلك أنها عاجزة عن أن تصير واعيةً، فنقول عنها في هذه الحال إنها مكبوتةٌ. غير أن الميول التي سمح لها الحارس باجتياز العتبة لا تغدو

---

(1) In. Fernando Lazaro Carreter, "ortega y la metáfora", **de poetica y poeticas**, ed, Catedra, Madrid, 1990. p. 116

(2) http ://antroposmoderno.com

بالضرورة واعيةً، بل بوسعها أن تصبح كذلك إذا ما أفلحت في لفت نظر الوعي إليها. وعليه سنسمِّي هذه الغرفة بالقبلشعوري. وهكذا فإن تحول سيرورة ما إلى سيرورة واعية يحتفظ بمعناه الوصفي المحض. وفحوى الكبت أن يمنع الحارس ميلاً بعينه من الولوج من اللاشعور إلى القبلشعور. وهذا الحارس هو الذي يتبدى لنا في صورة مقاومة عندما نحاول أن نضع حداً للكبت عن طريق المعالجة التحليلية"(1).

ويقول رِيتْشارْد بْرَاوْنْ : "المؤكد أنه ينبغي أن يكون للاستعارات معنى، يكذِّب ضمنياً الادعاء بأنها لا تستخدم إلا لأغراض زخرفية أو عاطفية. ونؤكد على العكس من ذلك أن للأسلوب وللانفعالات خصائص معرفية. وهذا ينطبق على الاستعارات الشعرية وعلى النماذج modèles العلمية التي هي مجرد استعارات مبنية بطريقة بالغة الإحكام. وفي نظرنا فإن فلاسفة العلوم الذين لا يخصون النماذج إلا بقيمة ذاتية أو توضيحية، وهي النماذج التي يجردونها من أي دور معرفي مستقل، يقترفون خطأ بصدد الخصائص الاستعارية والحرفية أو العلمية للغة"(2).

مسلك ثانٍ نحو الحقيقة أو الصدق

يقول فِيلِيبْ وِيلْرَايْتْ : إن خاصيتي رؤية الواقع من خلال الشعر والمعرفة الشعرية . أي مظهري الحضور والمتوحد . تجعلاننا نجزم بعدم وجود نمط واحد من الواقع. إن الحديث عن هذا الواقع الحضوري والمتوحد، لا يمكن أن يُسْنَدَ إلى الكلمات ذات المدلولات المتصلبة؛ ولأجل القيام بذلك (بطريقة ناقصة دائماً) ينبغي انتقاء الكلمات المشتركة وإفراغها في سياق سعياً إلى ملاءمة متميِّزة. الجزء الأكبر من السياق ليس معطى مسبقاً، وإنما ينبثق في الحال، من الطريقة الخاصة للفعل. يمكن اعتبار السياق الجديد زاوية للرؤية، ومنظورٍ نستطيع من خلالها أن نتأمل الواقعَ الذي هو بكيفية ما وحيد، ولا تمكن مقارنته أي واقع آخر"(3).

هكذا يُعادُ الاعتبار، ليس للاستعارة وحسب، بل للمحاكاة التي اعتبرها أفلاطون أداة تزييف الحقائق. ها هي المحاكاة، وضمنها أداتها المركزية، الاستعارة، قد أصبحت الأداة المركزية لقول الحقيقة التي لا تصل إليها المفاهيم. وسواء في الشعر أو في التداول اليومي أم في العلم هناك فضاء لحديث الاستعارة عن العالم وامتلاك الحقيقة وإدراك الأصقاع التي لا تدركها المفاهيم.

(1) س. فرُويْدَ، **النظرية العامة للأمراض العصابية**، تر. ج. طرابيشي، دار الطيعية، بيروت، 1980. ص. 70.
(2) Richard Brown, **Clés pour une poétique de la sociologie**, ed. Actes du sud, Paris, 1989, p. 126
(3) Philip Wheelwright, **Metafora y realidad**, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1979, pp. 171-172

حول التمثيل والاستعارة عند ابن رشد[1]

1. حول المعنى الحرفي. حينما نتوخى التعبير عن شيء ما، وليكن "الحب"، فإن السياق يضعنا أمام اختيارين للتعبير عن هذا الشيء ووصفه. إننا قد نقول، حينما نختار العبارة الحرفية : "الحب"، أو ما يرادفه من قبيل "الغرام" أو "العشق" أو "الهيام" الخ. حيث اللفظة حرفية الدلالة، ولا يتطلب السياق أية عملية تأويلية حينما ترد في سياق مثل : "الحب، أو الغرام أو العشق أو الهيام، قد ينتهي بالزواج".

2. حول المعنى الاستعاري. إلا أننا قد نستخدم بدل العبارة الحرفية عبارة مواربة فأقول مثلاً "الحب مغامرة" أو "صفقة" أو "مشروع" أو "مقامرة" أو "حمى" أو "عاصفة" أو "مرض" أو "جنون" أو "زلزال" الخ. وذلك تبعاً للمعنى الذي يراد إبرازه في والحب والمعاني الأخرى التي يراد إخفاؤها. وبما أننا نفترض تشابهاً بين المعنيين فإننا ندعو هذا المقوم استعارة.

3. حول المعنى التمثيلي. يمكن لهذه المشابهة ألا تتحقق بين شيئين اثنين بل بين علاقتين اثنتين. "التماثل هو تساوي علاقتين"، حسب عبارة أرسطو[2] .

مثال ذلك قول بيركليس في رثاء شباب أثينا : "لقد اختفى من المدينة الشباب الذين قضوا في الحرب، كما لو أن السنة افتقدت ربيعها"[3].

المشابهة هنا تنصبُّ على علاقتين هما، علاقة الشباب بالحاضرة وعلاقة الربيع بالسنة. هذا الضرب من الاستعارة هو الذي يدعى التمثيل أو المماثلة أو التناسب analogie.

4. حول التمثيل الرياضي. هذا المقوم المدعو تمثيلاً أي أنالُوجيَا هو نظير التمثيل في الرياضيات، وهو يصاغ بالشكل التالي. إن 4 : 8 = 5 : 10. وفي الوقت الذي نجد

---

(1) هذه المقالة هي في الأصل عرض ألقي في مؤسسة مؤمنون بلا حدود بالرباط، فاتح مارس، 2017.

(2) Aristóteles, **Etica Nicomáquea, Etica Eudemia**, editorial Gredos, Madrid, 1985. p.246

(3) Aristoteles, **Retorica**, ed. Gredos, Madrid, 1990, p.234.

هذه العلاقة الأخيرة قطعية أو يقينية، فإن علاقة التمثيل في العبارتين السابقتين محتملتين فقط وليستا يقينيتين. وهذه تستعمل كثيراً في الخطابة والشعر. كما تجد لها استعمالاً ما في المجال العلمي كأن نقول إن علاقة الأسماك بالزعانف مثل علاقة الطيور بالأجنحة.

5. التمثيل بمعنى المشابهة عامة. وقد تدل كلمة أَنَالُوجيَا على المشابهة عامة لكي تشمل التشبيه والاستعارة والتمثيل والمثل proverbe والأمثولة allégorie والرمز. إنها تدرج كلها في دائرة علاقات المشابهة، التي تتعارض مع دائرة العلاقات الكنائية التي تقوم على التجاور.

هذا الطريقة التعبيرية الاستعارية والتمثيلية طالما صرخ العلماء والفلاسفة ملء حناجرهم بأنها لا تناسب إلا الشعر والخطابة، أما العلم، قل أيضاً الفلسفة، فإنه متحفز دائما لصد أي تسرب لمثل هذه الكلمات إلى مجالاته. يقول بْيِيرْ جِيرُو : "إن سنن التخاطب العلمي مجبر على حماية السنن من أي عدوى تمثيلية analogique"[1].

إلا أن هذا الموقف من العبارات التمثيلية أو الاستعارية الذي هيمن لقرون في خطاب العلماء والفلاسفة، قد بدأ يفقد كل بريقة في القرن العشرين. فقد تم إنصاف التمثيل والاستعارة وكل العبارات القائمة على التشبيه التي كانت تعتبر من معدن الشعر. لقد تم إنصافها واعتبرت الأداة التي لا يتوسل بها الشعراء وحسب بل هي الأداة التي تنجد اللغة المفهومية المهيأة للإحاطة بالواقع وتحليله حينما تتراجع خائبة إثر اصطدامها بوقائع لا تسلم مفاتيحها لهذه المفاهيم. لهذا يقول أورتِيغَا إيْ جَاسيتْ في العشرينات من القرن الماضي في مقالة ذائعة في إسبانيا والتي لا يشار إليها في الدوائر الفرنسية :

"حينما يعترض كاتب ما على استعمال الاستعارة في الفلسفة فإنه يعبِّرُ بكلِّ بساطة عن جهل بما هي الفلسفة وبما هي الاستعارة. لا يمكن لأي فيلسوف أن يدعو إلى هذا المنع [...]

الاستعارة أداةٌ ذهنية نتمكن بواسطتها من الإحاطة بما هو أبعد عن كفاءتنا المفهومية. فبواسطة ما هو أقرب وما نسيطر عليه نتمكن من الاتصال الذهني بما

(1) Pierre Guiraud, **La Sémiologie**, puf, Paris, 1973, p. 66

هو بعيد وفالت. الاستعارة إضافةٌ إلى ذراعنا الذهني وهي تمثِّل في المنطق قصبة الصيد أو البندقية"[1].

وإذا كانت الاستعارة مخصوصة بسيادة يعترف بها الجميع في مجالات الفنون اللفظية واللغة الطبيعية وفي مجالات العلوم الإنسانية، فإن هناك من يذهب إلى أن العلوم التجريبية تستنجد هي نفسها بالاستعارة.

كلمة أخيرة في هذا التقديم. من اللغة المتداولة. تأملوا كلمات : شرف وسقط وانهار وتفوق وضل وبلغ الخ. التي تعني في الأصل ارتفع وهوى وتهدم وعلا وخرج وتاه ووصل إلى غاية ما. إذن هذه الكلمات هي في الأصل استعارات وقد أصبحت اليوم منطفئة. وهذا الضرب من الاستعارات شائع في لغة التداول اليومي.

وحينما يعمد الفلاسفة، أو غير الفلاسفة، إلى استعمال الاستعارة للتعبير عن المعاني التي تستعصي على اللغة المتداولة أو العلمية فإنهم يطبقون ما هو من طبائع اللغة المتجذرة التي لا يمكن لأحد تخطيها. وذلك ليس لأن المعاني المطلوبة بالاحتواء تنتمي إلى العوالم المجرد والنفسية والغيبية وحسب، بل إن العوالم المادية هي نفسها لا تستغني عن الاستعارة إذا أرادت أن تقدم صورة جديدة عن العالم الذي يراد وصفه.

بطبيعة الحال، ونحن نقترب من كتاب **تمثيلات واستعارات** ابن رشد الذي يخوض في مجمله في أمور فلسفية ولاهوتية ومدنية، هناك اتفاق على أن وجود مجالات لا تنصاع للبحث العلمي الدقيق، المنطقي أو التجريبي. في هذه الحالات نستنجد بالتمثيل والاستعارة. تذكروا جيداً كيف يستعين علماء الذهن البشري بمفاهيم الإعلاميات. والعكس صحيح أيضاً استعانة المفاهيم الحاسوبية بمفاهيم الذهن البشري. في هذا الإطار ينبغي وضع كتاب الأستاذ الزميل فؤاد بن أحمد **تمثيلات واستعارات ابن رشد، من منطق البرهان إلى منطق الخطابة**[2]. إن الأداة الأساسية للحديث عن كل ما يتصل بالحياة الدينية إنما هو الاستعارة والتمثيل وهو جنس من الاستعارة. وإذا كان الفحص الدقيق لمجمل ما ورد في الكتاب لا يتحمله هذا العرض المختصر فإننا سنتوقف عند بعض الأفكار الواردة فيه.

---

(1) Ortega y Gasset, «Las dos grandes metáforas», en **Obras completas**, Madrid, Revista de Occidente 3ª edición, II, 1954, 387.

(2) فؤاد بن أحمد، **استعارات وتمثيلات ابن رشد**، من منطق البرهان إلى منطق الخطابة، منشورات ضفاف، دار الأمان، منشورات الاختلاف، 2012.

1. يبدأ الكتاب بطرح مسألة القيمة العلمية للتمثيل والاستعارة. إن الأمر يتعلق بنقاش عمر قروناً. "تذهب دراسات إبستملوجية، ومنطقية في العصر الحديث، إلى اعتبار التمثيل وجهاً من وجوه الاعوجاج في التفكير، ومن أساليب الغلط، أو على الأقل لا يمكن التعويل عليه بصورة أساسية، كما لا يمكن الثقة في كل منتوجاته، فإن دراسات أخرى انتهت إلى نتائج محالفة تماماً، بحيث تثبت له أدواراً في العمليات المفهومية والاستدلالية لا يمكن المنازعة فيها، بل من الدراسات ما ذهب إلى حد اعتباره الآلية الأكثر خصوبة ومرونة وانفتاحاً، من قبيل دراسات إيمانويل ساندر وموريس دورول وجورد لايكوف وروني لوكريك وميشيل سِيرْ وآخرين"[1].

وعلى الرغم من أن بعضهم يتمسك بالاعتدال بصدد هذا الأمر، إلا أنهم يصطنعون يستعينون بهرم يعتلي قمته البرهان (أو السلجسموس) ويليه في الترتيب وسط الهرم الاستقراء، في حين أن التمثيل يحتل المرتبة الأدنى في هذا الهرم. بل يضعونه في مرتبة أدنى من الاستقراء.

وعلى كل حال فلا نستغرب من الفلاسفة والعلماء التجريبيين والعقلانيين اتخاذ هذا الموقفن الذين يعتبرن الاستعارة والتمثيل عائقاً علمياً في وجه بناء معرفة علمية حقيقية. فحيث لا يكون الحساب ولا التجربة ممكنين في الخطاب العلمي فإننا نحيل كل ما عداهما إلى سلة الأوهام والآراء النزقة والشعر والخيال. ولكن فلنتذكر أفلاطون، الذي بنى صرحه الفلسفي على المعاداة التامة للتمثيل، إلا أن مؤلفاته الفلسفية كثيراً ما استعانت بالتمثيل والاستعارة. فلنتذكر قصة الكهف وكل التفاصيل المتعلقة به. بطبيعة الحال هذه استعارة أو تمثيل عظيم أو اليغوريا ممتعة. وقد بالغ أفلاطون في الاستعانة بمثل هذه الاستعارات والتمثيلات بحيث أن أحد الباحثين خصص له بحثاً مستفيضاً سماه **استعارات أفلاطون**[2].

ومن المفارقات العجيبة ولكن المتكررة على امتداد أزيد من عشرين قرناً، ما أثبته الزميل فؤاد بن أحمد بصدد المرحوم محمد عابد الجابري، الذي لم يكتف بتبني موقف تشريف البرهان على حساب الاستعارة والتمثيل، بل أقام على هذه الأرضية الرملية تمييزاً بين فلسفة ابن سينا المشرقة وفلسفة ابن رشد المغربية باعتبار الأول يستخدم في حجاجاته التمثيل في حين أن الثاني يستعمل البرهان. والواقع أن هذه النظرة من قبل الجابري فيها الكثير من الاستعلاء. ومع ذلك،

(1) **استعارات وتمثيلات ابن رشد**، ص ص. 11 - 13.
(2) Pierre Louis, **Les métaphores de Platon**, Paris, Les belles lettres, 1945.

وعلى الرغم من أن هناك من ساير الجابري في هذا الحكم المجافي للنزاهة العلمية والاستقراء المتقصي فإن الأستاذ فؤاد بن أحمد قد يكون مصيباً كبد الحقيقة حينما ذهب إلى أن "إغفال الأستاذين الجابري والعروي للوظائف التي قامت بها أليتا التمثيل والاستعارة في فلسفة ابن رشد وكذا تصنيفهما له ضمن التيار المناهض للتمثيل والاستقراء، إنما هما أمران يعودان إلى عدد من الأسباب التي لا تتصل اتصالاً مباشراً بنصوصه، وبالمسائل النظرية التي كانت تشغله في هذه النصوص، ذلك أن من شأن العودة إلى هذه الأخيرة أن تكشف عن أوجه تسخيره للتمثبل وللاستعارة"(1).

كثيرون هم الباحثون الغربيون الذين يؤكدون أنه لا مجال لتفادي استعمال الاستعارة حتى في المجالات العلمية الدقيقة ناهيك عن الفلسفة واللاهوت. يقول جَانْ مُولِينُو:

"إن الاستعارة والنموذج التمثيلي هما من الأدوات المشتركة بين الفكر المنطقي والفكر المتوحش، وبين اللغة الحَرْفية واللغة المجازية"(2).

وعلى هذا الأساس فقد كان موقف فؤاد بن أحمد سديداً وهو يتطابق تماماً مع موقف جَانْ مُولِينُو من التمثيل والاستعارة. فلنستعرض قوله :

"ليس الحديث عن التمثيل في فلسفة ابن رشد تنقيصاً من قيمة هذا البناء الفلسفي على اعتبار أن هذا التنقيص هو نفسه ناتج عن نظرة تقرن التمثيل بأنماط من الفكر "الخرافية" أو "البدائية" أو "الطفولية الساذجة وتعتبره تراجعاً عما أنجزته "العقلانية اليونانية" [...] ألسنا نكون قريبين من المطلوب إذا قلنا إن آليات التمثيل والاستعارة والاستقراء الناقص كانت تؤذي [...] مهمات التعليم ومهمات الكشف والبناء الافتراضي، كما كانت جسراً بينها؟"(3).

والواقع أن الاستعارة، والتمثيل جنس منها، ليست مقصورة على الشعر والخطابة ولغة التداول اليومي، بل إن نفوذها يتخطى بكثير هذه المجالات، مع العلم أن بعض الباحثين الفلاسفة لا يكفون عن الإشارة بشكل صريح أم ضمني إلى

---

(1) **استعارات وتمثيلات ابن رشد**، ص. 16.

(2) Jean Molino, «anthropologie et métaphore», in Jean Molino et Joelle Tamine, (eds.), **Langages** (Métaphore), n. 54, Juin, 1979. p. 123.

(3) **استعارات وتمثيلات ابن رشد**، ص. 28

تجريد الفنون من شرف الحديث عن الواقع. إنهم يقيمون أسواراً زائفة بين دوائر النشاط الإنساني. وقد تكون عبارة مِيرْسِيَا إلْيَادْ التالية أحسن رد على من يطعنون في حقوق التمثيل والاستعارة للحديث عن الواقع :

مِيرْسِيَا إيلْيَادْ :

"إن الصور [ونحن نقول الاستعارات] هي من حيث بنيتها نفسُها متعددةُ القيم. فإذا كان الذهن يستعمل الصور لأجل الإمساك بالواقع النهائي للأشياء، فلأن الأشياء بالضبط تظهر بطريقة متناقضة، وتبعاً لذلك يتعذر التعبير عنها بالمفاهيم[1] [...] إن الصورة باعتبارها حزمة من الدلالات، هي الحائزة للحقيقة، وليس لواحدة من دلالتها ولا لواحد من مستوياتها المرجعية العديدة. إن ترجمة صورة ما إلى مصطلحات ملموسة، واختزالها إلى واحد من مستوياتها المرجعية، هو أسوأ من بترها، إننا بذلك نعدمها، ونبطلها باعتبارها أداة معرفة"[2].

نماذج من استعارات وتمثيلات ابن رشد

1. الاستعارة والتمثيل بين الإثبات والإنكار. يقول الأستاذ فؤاد ابن أحمد :

"ينتقد ابن رشد من يعتقد بأن لله وجوداً مادياً يشبه وجود مخلوقاته، على غرار ما فعل كثير من المتكلمين، مشياً وراء ظاهر القرآن، حيث آمنوا بأن لله جسداً ويداً وعيناً وغيرها من الجوارح". ويؤكد ابن رشد هذا بقوله :

"أما الفرقة التي تُدعَى بالحشوية فإنهم قالوا إن طريقة معرفة وجود الله تعالى هو السمع لا العقل [...] وهذه الفرقة الضالة، الظاهر من أمرها أنها مقصرة عن مقصود الشارع في الطريق التي نصبها للجميع مفضية إلى معرفة وجود الله تعالى. وذلك يظهر من غير ما آية من كتاب الله تعالى أنه دعا الناس إلى التصديق بوجود الباري سبحانه بأدلة عقلية منصوص عليها"[3].

يعلق الأستاذ فؤاد على هذا الكلام والوصف للحشوية بقوله :

"ويمكن أن نستخلص عناصر الموقف الحشوي كما يفهم من النص السابق :

(1) أي بلغة مطهَّرة من الاستعارية
(2) Mircea Eliade, **Images et symboles**, éd. Tel Gallimard, Paris, 1952. pp. 16-17
(3) **استعارات وتمثيلات ابن رشد**، ص. 53.

• السمع وحده طريق إلى الاعتقاد، وهذا لا مدخل فيه للعقل وأدلته؛

• التجسيم والتشبيه، أي تشبيه صفات المخلوقات والأشياء المادية الجسيمة ونقلها إلى الله نقلاً تحصل معه المطابقة"[1].

الواضح من كلام ابن رشد أن هذه الحشوية تؤمن بالقراءة الحرفية للقرآن الكريم. ولهذا فهي لا تنفي الصفات الجسدية والمادية عن الخالق. إلا أن وصف الأستاذ فؤاد يشكو من بعض الاضطراب، فهو متردد بين وصف الحشوية بالحرفية ووصفها بالتأويلية التي يتم من خلالها نفي كل الصفات المادية عن الخالق. ففي الوقت الذي يقول:

فبعد أن وصف قراءه الحشوية للقرآن و"مطابقتهم" بين الإله والإنسان، وهو الأمر الذي يعني أنهم يلتزمون بالقراءة الحرفية، عاد لكي يؤكد أنه "لا تخلو أطروحة هذه الفرقة من بعض الأفكار المتصلة بموضوع الاستعارة والتمثيل. فقد استعارت هذه الفرقة خصائص الإنسان بما هو حيوان لتلحقها بالإله"[2].

التسليم بموجود الاستعارية والتمثيل يعني نفي الصفات التجسيدية والإنسانية عن الخالق. الاستعارية والتمثيل ينتقلون من المعاني الأولى إلى الثانية لأجل عقلنة النص القرآني. لهذا يمكن أن نعتبر هذه القراءة استعارية وتمثيلية. وهذا يتنافى مع القراءة الحرفية التي هي أقرب إلى أذهان العوام. بهذا نفهم كلام حسين مروة حينما يقول:

"ورغم تأثر المعتزلة بالفرق الإسلامية الأخرى، لكنهم استخدموا طريقتهم الخاصة في التنزيه بعد أن وصل الأمر ببعض المجسمة والمشبهة إلى القول بأن الله كهيئة إنسان أو هو معبود إنساني وفي هذه الآراء، ما يؤدي للعودة إلى الآلهة المنحوتة على هيئة إنسان أو حيوان، كما كان عند الوثنية قبل الإسلام. ورغم خطورة المسألة، فإن المعتزلة استخدموا حرية الرأي وسلطة الدليل العقلي في مناقشاتهم مع معارضيهم، حيث "أول الآيات القرآنية الدالة على تشخيص أو تجسيم تأويلاً عقلياً ينفي دلالاتها المادية""[3].

والواقع أن المعتزلة والفلاسفة وكل العقلانيين نزاعون إلى قراءة القرآن قراءة تمثيلية استعارية، والفرق المحافظة نزاعة إلى القراءة الحرفية التي لا تعترف

---

(1) **استعارات وتمثيلات ابن رشد**، ص. 53.

(2) **استعارات وتمثيلات ابن رشد**، ص. 53.

(3) رشيد البندر، **مذهب المعتزلة، من الكلام إلى الفلسفة**، دار النبوغ، بيروت، 1994. ص. 55

بالتأويل الاستعاري والتمثيلي. والظاهر أن الحشوية تتبني القراءة الحرفية خلافاً للمعتزلة والفلاسفة. ولأمر كان المعتزلة هم مهندسو البلاغة العربية المجازية والاستعارية والتمثيلية.

2. استعارة وتمثيلات غذائية

أ. لا نستغرب أن يعمد فيلسوف إلى استعارة العسل للفلسفة. إن عدو الفلسفة قد يعترض على هذا التمثيل، وقد يختار السم. إلا أن ابن رشد قد حجز للسم دوراً تمثيلياً واستعارياً غير ما يمكن أن يفعله خصوم الفلسفة. فلنبدأ بالعسل. إن مجرد استحضار العسل يثير في ذهن المتلقي مجموعة من الإيحاءات الإيجابية ، ويدفع إلى الظل كل الإيحاءات السلبية. هذه الإيحات الإيجابية هي التي جعلت ابن رشد يعتمده كتمثيل للفلسفة. وعلى الرغم من أن الفلسفة ليست مفيدة دائماً ولكل الناس، فإن ابن رشد يستدرك لكي يستعرض أضرار العسل. هذا التأرجح لكل من التمثيل أو الاستعارة والمستعار له لما حفز على استعمال هذه الاستعارة. إلا أن ابن رشد يؤكد أن العسل هو مفيد بالأصل، والأذى الذي يمكن أن ينالنا منه فهو عرض وكذلك الفلسفة، فهي مفيدة بالأصل أما أضرارها فهي عرضية لا يمكن أن ترقى إلى الطعن في التفلسف. كما أن العسل لا يمكن الطعن في فوائه لأن هناك أعراضاً سلبية.

ولقد ساق ابن رشد شروحاً مستفيضة لتبرير هذا التمثيل أو الاستعارة. والظاهر أن من شأن تقصي هذه الشروح التفسيرية والمبرِّرة إضعاف الاستعارة. بل إن شيوعها بين العوام واستعمالها في سابقات شبيهة من شأنه أن يورث هذا التمثيل نوعاً من الابتذال وبالتالي الضعف الشعري والإقناعي. ويتعزز هذا الرأي إذا عرفنا أن آخرين غير ابن رشد قد تداولوا استعمال العسل كاستعارة في سياقات شبيه. لا بد في التمثيل من جذوة تذكيه. إن ما يدعى شعرياً في التمثيل، من شأنه تقويته على المستوى الحجاجي والإقناعي.

ومن الأغذية المستعمله كتمثيل للفلسفة الماء. وقد عالجه ابن رشد بنفس الطريقة التي عالج بها العسل، أي بالتمييز بين ما هو ذاتي وما هو عرضي. فإذا كان الذاتي مفيداً وكان العرض مؤذياً لا ينبغي منع الاستفادة من الخصائص الذاتية لهذا التمثيل في الحالين. ومع هذا فإنني مرة أخرى أجد في هذا التمثيل نفس الابتذال. كأن ابن رشد يتناول الشبيه أو الاستعارة مما يكون في متناول اليد.

واللافت أن الباحث قد لاحظ ضعفاً في هذا التمثيل، وفسر ذلك بقوله :

"غير أنه يصعب علينا أن نوافق ابن رشد على هذا التمثيل لأن المثال والمطلوب لا يتنميان إلى مجال مشترك بالنسبة لجميع الناس، فما هو من باب الضرورة غير ما هو من باب الأفضل. إن الناس قد يعيشون بدون حكمة، لكن حياتهم ستتوقف متى توقفوا عن شرب الماء، فالعطش الفلسفي لا يقتل الناس، كما يفعل الماء. ربما كانت الفلسفة كالماء بالنسبة لمن هو أهل لها فقط. لكن تمثيل ابن رشد قد يحمل بعض المعاني القدحية غير المعلنة في حق من لا يمارس النظر العقلي فكما أن العطش يقتل بالذات، فكذلك الحرمان من الفلسفة بالنسبة لأهلها قد يجعل هذا في حكم الأموات، أو "إنساناً باشتراك الاسم"، من هنا تغدو الفلسفة، كالماء في نظر ابن رشد، أعني حاجة حيوية تتوقف عليها حياة الإنسان"[1].

ومع هذا فإن طرفي التمثيل هما بالضرورة ينتميان إلى جنسين مختلفين. إذ القرب بين الطرفين يضعفه، ويمكن أن ينتهي لكي يصبح مقارنة. ومما يحمل دلالة أن يصنف شايم بيرلمان المقارنة ضمن الحجج شبه المنطقية، والتمثيل ضمن الحجج التي تبنين الواقع؛ وبين الإثنين الحجج المستندة على بنية الواقع. التمثيل هو المقوم ذو الأرومة الإبداعية العظيمة. وبهذا وصفه أفلاطون "إن التماثل analogie هو الأجمل من بين كل العلاقات بين الأشياء"[2]. ولم تكن هذه العلاقة هي الأجمل إلا بسبب "الجمع بين أعناق المتنافرات في ربقة واحدة" حسب عبارات عبد القاهر الجرجاني. ولهذا يقول أيضاً سْكْروتَانْ : "التمثيل قنطرة تمتد فوق الحدود التي لا يتم إلغاؤها مع ذلك، إذ إن التناسب العقلي لا يبطل الفوارق"[3]. ويقول شايْمْ بِيرلْمَانْ :

"ومن جهةٍ أخرى فلكي يقوم التناسب فإن الموضوع والشبيه ينبغي أن ينتسبا إلى مجالين مختلفين، فحينما تكون العلاقتان منتسبتين إلى نفس المجال ويمكن أن تندرجا تحت نفس البنية المشتركة، فإن التناسب يترك المكان للاستدلال بالشاهد أو المثال، إن الموضوع والشبيه يمثلان حالتين لنفس القاعدة"[4].

---

(1) استعارات وتمثيلات ابن رشد، ص.98.

(2) Platon, in. Anick Charles, «analogie et pensée sérielle chez Proclus», **Revue internationale de philosophie (Analogie)**, n. 87, 1969. p. 79

(3) Phélibert Secretan, **L'analogie**, puf, Paris, 1984. p. 8

(4) Chaim Perelman et Olbrechts-Tyteca, **Traité de l'argumentation**, ed . ULB, Bruxelles, 2008. p. 502

3. يقدم ابن رشد تمثيلاً آخر هو خبز البُرّ الذي هو بصفاته الذاتية أجود أنواع الخبز كما أنه من أجود الأغذية. إلا أن هذا النوع من الخبز يناسب بعض الأفراد ويؤذي نوعاً آخر. إلا أن أذى هذا الخبز هو مؤذ بصفاته العرضية. والأصل الفائدة. كذلك الشريعة هي مناسبة وملائمة للمؤهلين دينيا والموصوفين بالتقوى. والذين لا تفيد معهم الشريعة فهم شواذ. ولهذا فلا يمكن الطعن في الشريعة لأنها لا تفيد مع الشواذ. يكاد يكون هذا المثال تكراراً للمثالين السابقين، هناك غذاء مفيد بالطبيعة ومؤذ بالعرض. كذلك الشريعة مفيدة بالطبيعة ومؤذية لمن يعدم الحوافز الإيمانية.

ومع هذا فلا بد من تعليق بسيط. تكاد تكون كل هذه الأمثال مستقاة من الثقافة المتداولة. فكل الناس على علم بطبائع هذه المواد بل وكلهم يمكنهم أن يستعملوها بهذا المعنى الذي قصده ابن رشد. بمعنى أن البذرة الابتكارية ضعيفة في هذه التمثيلات.

يمكن أن أقدم مثالا لمعنى التمثيل الابتكاري من نظرية التواصل المعاصرة. تذهب النظرية التقليدية إلى اتخاذ النموذج التلغرافي لتحليل عملية التواصل. فإذا كان التواصل في رأيها عبارة عن نقل أفكار من شخص إلى آخر بحيث أن هذه الأفكار تخرج من فمه قطعةً قطعةً، مثل حبات المسبحة، فترسل عبر خط تواصلي هو الهواء أو معادل آخر كالورق والسبورة، فيتلقاها المخاطب بدوره قطعة قطعةً. هذه العملية التواصلية تقوم على قرار إرادي لطرفي عملية التواصل. وهكذا دواليك. النموذج التلغرافي يقوم إذن على باث ونص وقناة ومتلق أو مخاطب. فالفكرة تخرج في هذا التصور من ذهن الباث وتنقل عبر خط تواصلي فتُحشَر في ذهن المتلقي.

هذا التمثيل التلغرافي تعرض لنقد صارم من منظري مدرسة بَالُو آلتُو الأمريكية التي استبدلت هذا التمثيل بعد أن لاحظت قصوره في الإحاطة المناسبة علمياً بهذه العملية. التمثيل الذي قدمته هو نموذج الأوركسترا حيث كل العناصر المصاحبة، وضع الجسد والوجه والعطور والروائح أو انعدامهما التي تصدر عن الجسد والزي والمكان وزمن المكالمة والعناصر الخارجية كالأشياء المستعملة تساهم في التواصل وفي بنية الرسالة الخ.

حينما نتكلم، نتكلم بكل هذه العناصر، والذي نحاوره يتأثر لا محالة بكل هذا. وقد تسبقنا هذه العناصر إلى الكلام. فالذي يكذب ويزعم أنه يقول الحقيقة يمكن

لامتقاع وجهه أن يقول شيئاً آخرغيرهذا. فإذا كان امتقاع الوجه وهو عنصرخارجي يقول الحقيقة فإن الكلمات تكذب. الخ.

التواصل إذن ليس مجرد كلمات ترسل في الهواء إلى متلق ما كالتلغراف بل هو عملية تتضافر فيه كل عناصر السياق الواسع.

4. تمثيل الشريعة بالطب

أولا ينبغي نفي التباس معين وهو أن اللجوء إلى التمثيل هو نهج نعمد إليه لاستحالة "البرهنة" بالوسائل المعهودة في العلوم النظرية أو التجريبية. وهكذا ففي المجال الذي نحن فيه علينا أن ننسى "اليقين". كل الاستنتاجات التي نخلص إليها مهما بلغت رتبة ترجيحها هي خلاصات مؤقتة نقبلها على سبيل الاحتمال لا اليقين. اليقين متروك للتجربة العينية أو المختبرية أو الرياضية. ولهذا ففي التمثيل لا نقع على طبائع الخطابة وحسب بل نقع أيضاً على طبائع الشعرية. ولهذا أنظر بكثير من الحذر حينما ألاحظ الأستاذ فؤاد يقول :

"وهكذا فابن رشد ينطلق في تمثيله من مقدمة تقتضي باشتراك الطب والشريعة في غاية واحدة هي فعل الصحة. لكن إذا كان الطبيب يهتم بصحة الأبدان بدناً بدناً، فإن صاحب الشريعة يهتم بصحة الأنفس اهتماماً جماعياً سواء تعلق الأمر بحفظ صحة المدينة أم باستردادها إن فقدت [...] هذه المقدمة المشتركة بين الطبيب والشارع أو بين الشريعة والطب هي التي تجعل التمثيل صحيح التناسب، بل يقينياً"[1]. والواقع أن هذا الأمر يصعب تصديقه. إن هذا التمثيل وهو من أرومة استعارية طالما أننا نقارن، بل نشبه مجالين مختلفين من حيث الجنس، ألا وهما الطب وهو علم تجريبي، والشريعة وهي مدونة من القوانين. إن أسقاط الطب على الشريعة، أي النظر إلى الشريعة من خلال غربال لا يمكن، ومهما بلغت درجة رجحانه، أن يصل إلى مرتبة اليقين. اليقين محجوز للبرهان التجريبي أو الرياضي. ولنستمع إلى مَاكسْ بلَاكْ كيف يعالج الأمر: "فلنفترض بأنني أنظر إلى السماء عبر قطعة من الزجاج التي تم تسويدها تسويداً شديداً والتي تركت بدون تسويد بعض خطوطها : إنني لن أتمكن بهذا إلا من مشاهدة الكواكب التي تُرَى من خلال الخطوط غير المسوَّدة المهيأة بشكل مسبق على صفحة الزجاجة. وسيبدو تنظيم هذه الكواكب منسجماً مع بنية الزجاجة المذكورة . بالإمكان أن نعتبر الاستعارة

(1) استعارات وتمثيلات ابن رشد، ص. 105.

مثل هذه الزجاجة، ونسق "الموضوعات المرافقة" للكلمة التصويرية مثل شبكة الخطوط المسطرة عليها، ويمكن أيضاً أن نقول إن الموضوع المركزي "يشاهد من خلال العبارة الاستعارية - أو إذا جاز القول، نقول إنه ناتج عن "إسقاطه على "فضاء الموضوع الثانوي" – (في هذا التمثيل الأخير ينبغي أن نسلم أن نسق التضمنات للتعبير التصويري يحدد قانون الإسقاط.

يمكن أن نستعين بمثال آخر. فلنفترض أنه قد توجب علي أن أصف معركة بالتوسل بكلمات تنتسب في جملتها إلى ألفاظ الشطرنج. إن هذه اللعبة تعين نسقاً من التضمنات ستهيمن على وصفي : إن الانتقاء المفروض للمعجم الشطرنجي سيجعل بعض مظاهر المعركة مشدَّدة، في حين أن الأخرى تَخفُتُ، وأن المجموع يصبح منظماً بطريقة يمكن أن تنتهك بشكل أشدَّ الأنماط الأخرى من الوصف. إن معجم الشطرنج يصفِّي ويحوِّل : إنه لا ينتقي وحسب. إنه يبرز مظاهر من المعركة التي ما كانت لتظهر إطلاقاً من خلال وسيط آخر. مثل النجوم التي لا تمكن مشاهدتها إلا بواسطة التلسكوب"[1].

5. **تمثيل** : البدن/ المنزل/ المدني (الفارابي)

يقول الأستاذ فؤاد : "لجأ الفارابي إلى المقارنات والاقتباس ونقل الخبرة المستفادة من مجال معرفي إلى آخر، وهذه كلها وجوه للتمثيل.

1. يقول وهو يمثل بالطبيب المعالج مدبر المدينة أو الحاكم :

"كما أن الطبيب إنما يعالج كل عضو يعتل بحسب قياسه على جملة البدن وإلى الأعضاء المجاورة له والمرتبطة به بأن يعالجه علاجاً يفيده به صحةً ينتفع بها في جملة البدن وينفع بها الأعضاء المجاورة له والمرتبطة به. كذلك مدبر المدينة ينبغي أن يدبر أمر كل جزء من أجزاء المدينة". فالتمثيل بمهمة الطبيب يساعد على فهم مهمة الحاكم، كما تلعب المقارنة بالطب دوراً مهماً في نسج التصورات المدنية وتعضيدها"[2].

الحقيقة أن تمثيل الحاكم بالطبيب يبرز بل يشدد الصفات السلمية بل الإيجابية للحاكم وينفي عنه كل صفات العنف التي طالما اعتمدها الحكام.

---

(1) Max Black, **Modelos y metaforas,** Editorial Tecnos-Madrid, 1966. p. 51.

(2) **استعارات وتمثيلات ابن رشد،** صص.273-274.

وبطبيعة الحال فلا يمكن أن نكذب الفارابي بسبب هذا التمثيل، لأن كل تمثيل يبرز صفات ويطمس أخرى.

مراتب الأعضاء البدنية ومراتب أعضاء المدينة

يقول الفارابي: "وكما أن البدن أعضاؤه مختلفة متفاضلة الفطرة والقوى، وفيها عضو واحد رئيس وهو القلب، وأعضاؤه تقرب مراتبها من ذلك الرئيس، وكل واحد منها جعلت فيه بالطبع قوة يفعل بها فعله، ابتغاء لما هو بالطبع غرض ذلك العضو الرئيس، وأعضاء أخر فيها قوى تفعل أفعالها على حسب أغراض هذه التي ليس بينها وبين الرئيس واسطة – فهذه في المرتبة الثانية -، وأعضاء آخر تفعل الأفعال على حساب غرض هؤلاء الذين في هذه المرتبة الثانية، ثم هكذا إلى أن تنتهي إلى أعضاء تخدم ولا ترأس أصلاً. وكذلك المدينة، أجزاؤها مختلفة الفطرة، متفاضلة الهيئات. وفيها إنسان هو رئيس وآخر يقرب مراتبها من الرئيس. وفي كل واحدة منها هيأة زملطة يفعل بها فعلاً يقتضي به ما هو مقصود ذلك الرئيس. وهؤلاء هو أولو المراتب الأول. ودون هؤلاء قوم يفعلون الأفعال على حسب أغراض هؤلاء. ثم هكذا تترتب أجزاء المدينة إلى أن تنتهي إلى أخر يفعلون أفعالهم على حسب أغراضهم، فيكون هؤلاء هم يخدمون ولا يخدَمون ويكونون في أدنى المراتب، ويكونون هم الأسفلين"[1].

يضع الفارابي هنا تمثيلاً للهيئة الحاكمة على شكل سلم، له قمة ووسائط وأسافل. قمة تأمر ولا تؤمر، ووسائط تأمُر وتِؤمر وأسافل تُؤمَر فقط. هذا تناسب شائع وهو يذكر بشكل من الأشكال بتناسب أشهر منه عند المعاصرين؛ ألا وهو الهرم: قمته ووسائطه وأسافله. إلا أن هذا الأخير لم يستخدم لأجل توزيع السلطة فقط، بل يستخدم أيضاً لبيان التوزيع الكمي للساكنة. يبدو هذا التناسب أغنى من تمثيل الفارابي السابق.

ج. ملاحظات الفارابي النقدية بصدد التمثيل

يقول الأستاذ فؤاد: "لم يكن استعمال الفارابي للتمثيل الطبي عموماً ليحول دون تسجيله شكوكاً حول نجاعة هذه الآلية ووثاقتها، خاصة عندما يكون استعمالها في حل من كل انضباط. فملاحظة التشابه الظاهري بين واقعتين يجب ألا يدفع الذهن في اتجاه مسايرة ما هو الأحكام السائرة؛ لأن التشابه نفسه قد

(1) استعارات وتمثيلات ابن رشد، ص.275.

يحجب تبايناً خفياً عن الحس. وكما كتب الفارابي : "إذا وجد شيئان متشابهان، ثم ظهر أن شيئاً ثالثاً هو سبب لأحدهما، فإن الوهم، يسبق ويحكم بأنه أيضاً سبب للآخر؛ وذلك لا يصح في كل متشابهين؛ إذ التشابه قد يكون بعرَض من الأعراض، وقد يكون بالذات. إن التشابه يذهلنا أحياناً عن إدراك الفروق بين الموجودات.

وهذا الأمر الذي ينبه إليه الفارابي مبكراً هو الذي يقع على رأس قائمة الأسباب التي حملت الناس قديماً وحديثاً على التشكيك في التمثيل. فالتشابه الظاهري قد يؤدي إلى آراء متضاربة متكونة بناء على عمليات تمثيلية. ومن هنا ضرورة امتحان التمثيل للنظر في ما إذا كانت الأحكام المتكونة منه مناسبةً للواقع ومنسجمة مع ما هو متوفر من المعرفة العلمية"[1].

صحيح أن هناك تشكيكاً في التمثيل والاستعارة، ولكن لا يمكن الاستغناء عنهما. ولعل أرسطو هو أحسن من يبين بعبارة مختصرة وعبقرية هذا التمييز بين مجالي البحث وتمطي الاستدلال :

"إن الرجل المكتسب للمعرفة يبدو أنه لا يسعى، في الواقع، في كل جنس من البحث إلا إلى درجة الدقة المناسبة لطبيعة الموضوع. وبتجاهل هذا الأمر فمن المنتظر أن نتلقى من باحث في الرياضيات حججاً مقنعة فقط، ومن خطيب برهنات بمعناها الدقيق"[2].

ملاحظات أخيرة

أ. يتطلب التمثيل باعتباره من الجنس الاستعاري أن يحقق صورة. أي أن يكون عبارة بشيء ملموس عن شيء مجرد أو ملموس. والتعبير بالمجرد، علاوة على أنه يتنافى مع الطبيعة التشبيهية والاستعارية والتمثيلية، فإنه نادرا ما يستعان به سواء في الشعر أو في طرق الاستدلال. المعهود هو انفلات شيء مجرد واستعصاؤه على الاستسلام للعقل، هنا يتم الاستنجاد بشيء ملموس لأجل التمكن منه. ولهذا فإن استعانة ابن رشد بتمثيل النفس للمدينة إنما هو سباحة ضد التيار. وضد الوظيفة الطبيعية للتمثيل وكل أجناس العبارة الاستعارية، أي التصويرية. ولحسن الحظ فقد نبهنا الأستاذ فؤاد على خطورة هذا النوع من الانزلاق.

---

(1) استعارات وتمثيلات ابن رشد، ص.278.

(2) Aristóteles, **Etica Nicomáquea, Etica Eudemia**, editorial Gredos, Madrid, 1985. pp. 133-134

ب. للتمثيل دوران، أحدهما توضيحي، أو ديداكتيكي يستعان بخدماته لأجل تسهيل نقل الأفكار إلى الغير. هنا تكون الفكرة جاهزة يطلب توصيلها فيستعان بالتمثيل. الدور الثاني هو دور الاستكشاف أو الابتكار. ابتكار معنى لا توصيله، أي محاصرة الظاهرة بالتمثيل لكي تفصح عن مكنونات جديدة لا يمكن الوصول إليها بغير التمثيل. إننا نستعين بالأشباه لكي نوقع في شباكها مظاهر جديدة من الواقع. وحينما تدرك هذه المظاهر يمكن لاحقاً الاستعانة بتمثيل ناقل للفكرة.

ج. للتمثيل واجهة شعرية. فحينما نربط لأول مرة بين شيءٍ معهود بشيءٍ آخر مجهول ربطاً موسوما بقدرة المبدع على إيقاع التشابه حيث لم نعتد مشاهدته وحينما يكون مطبوعاً بسحرٍ ما نعجب به وننتشي لشعريته. تذكروا الأركيسترا. إن هذا التمثيل علاوة على قوته الابتكارية الاستكشافية فيه الكثير من طبائع الاستعارة بل الشعر. للتمثيل أرومة خيالية أي ج=شعرية.

د. التمثيل كائن حي حينما نتلقاه فور ابتكاره ننتشي بجماله. إلا أن العادة والتكرار وتداوله بين والعقول وانتشاره بين الناس يصاب بالبلى والشيخوخة والابتذال فلا يكاد يرى. بهذا يصبح مواطناً نراه ولا ننتبه لوجوده. لقد ابتكر في يوم من الأيام. وذلك المبتكر أصبح عادة. بل نثراً. هنا تفرض الحاجة نفسها لابتكار تمثيل جديد جدير بأن يرينا مظهراً آخر جديداً من الواقع. هذا التمثيل الأخير الجديد لم يأت لتفنيد الأول، بل لمجرد الكشف عن مظهر آخر للواقع لا غير. هذا الواقع الجديد المحمول بالتمثيل الجديد لا يُفنِّد السابق. إن الأمثال لا يفنِّد بعضُها بعضاً. لا تُفنَّد الاستعارة باستعارة أخرى يمكن تفنيدها بالبرهان أو القياس.

هـ. ولأن الواقع الإنساني متعدد الوجوه، فلا يمكن تناوله إلا بالتمثيل. الذي يكون هو بدوره حاملا لخميرة التعدد. ولهذا لا يمكن نقل التمثيل أو الاستعارة إلى لغة نثرية.

الاستعارة
في الخطاب اليومي والعلمي والسياسي[1]

الاستعارة هي الحمل الذي يرعى في مرعى الجيران[2]

1. ليست الاستعارة حدثاً عرضياً في الممارسة اللغوية، مقصورةً على الموهوبين من الشعراء والمبدعين الذين يتبارون في حلباتها. إنها من العناصر المكونة الأساسية للغة. وإذا كان الشعراء قد خصوها بعنايتهم القصوى، وسايرهم البلاغيون والنقاد على امتداد القرون، فإن تلك العناية، قد أعْمَتِ الناسَ عن كون الاستعارة تبسط نفوذَها على كل المجالات الخطابية : لغة التداول اليومي والخطاب التربوي والعلمي والوعظ الديني والإشهار والدعاية السياسية. الاستعارة هي الأداة التي يستنجد بها الجميع، سواءٌ العوام أو الشعراء أو الساسة أو الوعاظ بل وحتى العلماء وهم ينهمكون على تشييد نظرياتهم وشبكاتهم المفهومية، كثيراً ما وقعوا في فخاخها وهم يتوهمون أن مفاهيمهم مطهرة من أوشابها، والواقع غير ذلك.

لا أعتقد أن هناك خصماً ألد من أفلاطون الذي لم يتنكر للاستعارة فقط بل تنكر لكل أشكال المحاكاة، التي لا تشمل عنده التعبير الشعري المواري وحسب، بل كل أشكال التعبير غير الخاضع لقيود الخطاب الفلسفي الذي اعتبره هو وحده المؤهل للتعبير الصادق عن الجواهر المجردة والثابتة والأبدية. إلا أن أفلاطون قد استنجد بالاستعارة لأجل صياغة أفكاره التي لم يجد بدأ من تسخيرها. فلنتذكر أسطورة الكهف وكل ما يتعلق به من تفاصيل لا تشكل في جملتها استعارة وحسب، بل تشكل تمثيلاً أو حكاية تمثيلية. ولقد تبعه في هذا التصور الفلاسفة الذي حرصوا على تنقية لغتهم من "لوثة" الاستعارة، كما نلاحظ ذلك في العصور الحديثة.

---

(1) هذه المقالة نشرت أول مرة بعنوان : «الاستعارة في الخطاب اليومي والعلمي والسياسي»، في علامات، العدد 43، مكناس، 2015

(2) Geoffrey de Vinsauf, in. Michèle Prandi, « La métaphore : de la définition à la typologie », in, **Langue française**, n. 134, 2002, p. 10

2. وإذا كانت الاستعارة مخصوصة بسيادة يعترف بها الجميع في مجالات الفنون اللفظية واللغة الطبيعية وفي مجالات العلوم الإنسانية، فإن هناك من يذهب إلى أن العلوم التجريبية تستنجد هي نفسها بالاستعارة. ففي المجال العلمي يمكن على سبيل المثال تصفح أعمال فْرُويدْ للتأكد من هذا. ففي كتابة **النظريات العامة للأمراض العصابية** :

"إننا نشبه نسق اللاشعور بردهة انتظار واسعة، تزدحم فيها الميول النفسية، كما لو أنها مخلوقات بشرية. وتتصل بردهة الانتظار هذه غرفةٌ أخرى، أصغر منها، معدةً للاستقبال، يقيم فيها الشعور. لكن عند الرواق الفاصل بينهما يقيم حارس يسهر على تفتيش كل ميلٍ نفسي، ويخضعه للرقابة، ويمنعه من دخول غرفة الاستقبال إن لم يرضَ عنه. وسواءٌ أرَدَّ الحارس ميلاً بعينه من عتبة الباب أم أجبره على التراجع القهقرى بعد أن يكون قد دلف إلى غرفة الانتظار، فليس في الأمر فارقٌ كبيرٌ، وتكاد النتيجة أن تكون واحدةً. وكل شيءٍ رهن بدرجة يقظته وثقوب نظره وصحوه. ومن مزايا هذه الصورة أنها تتيح لنا أن نطور مدونة مصطلحاتنا. فالميول المتواجدة في الردهة المخصصة للاشعور لا تقع تحت نظر الشعور المقيم في الغرفة المجاورة. وبذلك تظل في أول الأمر لاواعية. فإذا ما وصلت بعد ذلك إلى العتبة وردَّها الحارس على أعقابها، فمعنى ذلك أنها عاجزة عن أن تصير واعيةً، فنقول عنها في هذه الحال إنها مكبوتةٌ. غير أن الميول التي سمح لها الحارس باجتياز العتبة لا تغدو بالضرورة واعيةً، بل بوسعها أن تصبح كذلك إذا ما أفلحت في لفت نظر الوعي إليها. وعليه سنسمِّي هذه الغرفة بالقبلشعوري. وهكذا فإن تحول سيرورة ما إلى سيرورة واعية يحتفظ بمعناه الوصفي المحض. وفحوى الكبت أن يمنع الحارس ميلاً بعينه من الولوج من اللاشعور إلى القبلشعور. وهذا الحارس هو الذي يتبدى لنا في صورة مقاومة عندما نحاول أن نضع حداً للكبت عن طريق المعالجة التحليلية"[1].

هذه ليست مجرد استعارة، بل استعارة تمثيلية ذات ملامح سردية. بطبيعة الحال اللجوء إلى هذه الاستعارة لم يكن ترفاً فنياً أو تكئةً يقصد بها التوضيح التعليمي، بل كانت أداة برهنة لا مجال لتفاديها. إن كتابات فْرُويدْ مشحونة بمثل هذه الاستعارات المسخرة للبرهنة العلمية. فلنذكِّرْ بمقارنة الحلم عنده باللغة القديمة أو البدائية. "لقد أسلفت القول [...] أن عمل الحلم يعطي الأفكار الكامنة نمطاً تعبيرياً بدائياً، شبيهاً بالكتابة المصورة. والحال أن جميع أساليب التعبير

(1) س. فرُويْدَ، **النظرية العامة للأمراض العصابية**، تر. ج. طرابِيشي، دار الطيعية، بيروت، 1980. ص. 70.

البدائية تتسم بمثل ذلك الإبهام والالتباس وازدواج المعاني، من دون أن يبيح لنا ذلك التشكيك في إمكانية استخدامها العملي"[1].

بل عمد في **تفسير الأحلام** إلى تشبيه الحلم بنص مخطوطٍ : "قد نقول إن مثَل الحلمِ كمثَلِ مخطوط قديم مُسِحَ ليُسطَّر في محله كلام لا وزن له ولكننا نستطيع مع ذلك أن نتبيَّن من وراء أحرف هذا الكلام أثراً من إفادةٍ قديمة ثمينةٍ"[2].

إن تصفح الكتاب المذكور يوقفنا على ذلك العدد الوافر من الاستعارت التي كان يستنجد بها. إن الحلم يعتبر من قبيل الكتابة الهيروغليفية[3]. والكيان النفسي بناية، تتألف من غرف. وهي بناية يتردد عليها زوار ما ولا يتحركون بين الغرف إلا بضوابط وقانون يسهر الحارس على التقيد به. وهذا الحارس يقوم يعملية انتقاء من يحتاز هذا الباب ومن يمنعه من ذلك، والحراس نفسه لا يكون دائماً في حالة من اليقظة التي تخوله إنجاز مهمته على أحسن وجه.

ويمكن أن نفعل نفس الشيء مع فردينان دُو سُوسُورْ الذي استعان هو الآخر في **دروس في علم اللغة العام**[4] بكثير من الاستعارات التي يمكن أن نشير إلى بعضها هنا، منها الشطرنج[5] لكي يدلل على كون اللغة تقوم على نظام داخلي خاص هو الذي ينبغي أن يشدد عليه الباحث، تماماً كما أن لعبة الشطرنج لها قانون داخلي وقواعد محايثة لا علاقة لها بالعناصر الخارجة عن اللعبة، وأن كل حالة اللعبة تقابل حالة سَانكْرُونيَّة للغة، كما أن الانتقال من حالة سَانكْرُونيَّة إلى أخرى يتم بتحريك عنصر واحد فنغير العلاقات بين كل العناصر فيتولد وضع سانكروني آخر[6]. وبطبيعة الحال ففي كتاب سُوسُور كثيرٌ من الاستعارات من هذا القبيل. منها استعارة قطار باريس. فْيِينَّا الساعة 8 و45[7] لقيمة الدليل التي لا تتغير باعتبار العلاقات وتتغير باعتبار المادة المكونة، فالمهم في هذه الحالة ليس المادة المكونة بل **القيمة** ؛ يمكن أن نشير هنا أيضاً إلى مثال تقطيع جذع شجرة تقطيعاً عمودياً

---

(1) نفسه، ص. 191.

(2) سيجموند فرُويدْ، **تفسير الأحلام**، تر. مصطفى صفوان ومصطفى زيور، منشورات دار المعارف بمصر، 1969. ص. 160.

(3) سيجموند فرُويدْ، **تفسير الأحلام**، تر. مصطفى صفوان ومصطفى زيور، منشورات دار المعارف بمصر، 1969. ص. 349.

(4) Ferdinand de Saussure, **Curso de linguistica general**, Akal editor, 1980. p. 51

(5) نفسه، ص. 51

(6) **Curso de linguistica general**, p. 113

(7) **Curso de linguistica general**, p. 51

وأفقياً[1]، تدليلًا على البعد الديَاكرُوني في الحالة الأولى، وعلى البعد السَّانكرُوني في الحالة الثاني. إننا ندرك من العلاقات بين الأنسجة في الحالة الثانية على ما تتعذر ملاحظته في الحالة الثانية. وكذلك الأمر بالنسبة إلى الورقة[2]، التي يدلل بها على العلاقة الوطيدة بين واجهتي الدليل اللغوي : الدال والمدلول، وعلى أنه المساس بجهة منه يؤدي حتما إلى النيل من الواجهة الثاني.

كل هذه الحالات، وغيرها كثير، المعروضة من كتابي العالمين، فْرويدْ وسُوسُورْ، هي استعارات لا تختلف من حيث بنيتُها عن الاستعارات التي يتوسل بها الشعراء في قصائدهم. وبغض النظر عن ذلك التمييز الذي يقوم به بعض الباحثين في التمييز بين الاستعارات التوضيحية والابتكارية، فإننا نؤكد هنا فقط حضورها المكثف في كتابات بعض العلماء. وهي في الكثير تتخطى مجرد كونها دعامة تلقينية. والحقيقة أن الاستعارة تُسْتَدْعى، وقد تستجيب، في اللحظة التي يحس فيها الشاعر أو العالم أو الخطيب الخ، بأن الأداة اللغوية الموضوعة رهن إشارته لم تعد قادرة على النهوض بالدور المطلوب منها. لهذا كثيراً ما سمعنا أن الاستعارة تعبر عن معنى لا يمكن التعبير عنه بدونها.

أريد أن أتوقف عند استعارة ثالثة من النوع الذي اعتدنا على استعراضها أمامنا دون أن نلتفت إلى قيمتها الاستعارية وبالتالي المعرفية. يقول أرسطو:

"هناك ثلاثة أنواع من الدساتير السياسية، وهناك نفس العدد من الانحرافات التي هي بشكل ما مقابلاتها الفاسدة.

هذه الدساتير هي الملكية والأرستقراطية والضرائبية[3] [...] وأفْضَل نظام من بين هذه الثلاثة هو النظام الملكي وأسوأها هو النظام الضرائبي.

بما أن أفضل نظام هو الملكية فإن فساده هو الطغيان وهو أسوأ نظام. كما أن فساد الأرستوقراطية يولد الأوليجارشية. وفساد النظام الضرائبي يولد الديموقراطية[4] [...].

(1) نفسه، ص. 128

(2) نفسه، ص. 137

(3) بالإسبانية censatario بالفرنسية censitaire وهو نظام ينتخب فيه الحكام على أساس الدخل الضريبي. وهو الذي دعي بعد أرسطو ديمموقراطياً، على الرغم من أن النظام الديموقراطي عند أرسطو هو النظام الدخلي الفاسد.

(4) لهذا المصطلح معنى قدحي هنا عند أرسطو، وهو أقرب إلى ما ندعوه اليوم الفوضوية. إذ إن المعنى الإيجابي تختص به تسمية ضرائبي أو تيموقراطي.

يوجد في الحكومة نفسها مشابهات لهذه الحكومات المختلفة وضروب من نماذجها، إن اجتماع الأب وأولاده فيه شكلُ الملكِيَّة، لأن الأب يُعنَى بأولاده. والملكية ترمي إلى أن تكون سلطة أبوية.

جماعة الزوج وزوجته تؤدي صورة حكومة أرستوقراطية. فإن كان الرجل يتمتع فيها بالسلطة فلأنه أهل لذلك، ولا يمارس السلطة إلا حيث يكون الرجل هو الذي ينبغي له ذلك، وكل ما يستجيب لكفاءات المرأة فإن الرجل يتخلى عنه لصالحها. ولكن متى ادعى الرجل أن له الكلمة العليا في كل شيء بدون استثناء فإن السلطة تنقلب إلى الأليجارشية.

جماعة الإخوة تمثل الحكومة التِّيمُوقْرَاطِيَّة [أو الضرائبية]، لأنهم متساوون إلا إذا كان هناك مع ذلك فرق في السن عظيم لا يسمح بأن توجد بينهم صداقة أخوية حقيقية.

أما الديموقراطية فإنها توجد على الخصوص في العائلات والبيوت التي ليست محكومة بسيد لأن الجميع يكونون حينئذ متساوين، وأيضاً في العائلات التي فيها الرئيس شديد الضعف بحيث يترك لكل واحد القدرة على أن يفعل ما يريد[1].

يجوز هنا الاعتراض بأن هذه ليست استعارة بل مجرد مقارنة كمية مستخدمة لأجل التوضيح لا غير. والواقع غير ذلك فهذه المقارنة هي في الحقيقة تشبيه، هناك تشبيه، مجالين مختلفين من حيث الجنس، حتى وإن كان الفاعلون آدميين. إذ هناك الأنظمة السياسية التي تحكم البلد بأكمله وهي الملكية والأرستقراطية والضرائبية، وهناك الأنظمة التي تضبط العلاقات الأسرية. هناك النظام حيث يكون الأب حاكماً وحيث يكون الزوجان حاكمين وحيث يكون الإخوة كلهم حكاماً. يقابل الملكية سلطة الأب، ويقابل الأرستقراطية سلطة الزوجين، ويقابل النظام الضرائبي سلطة الإخوة، كل حسب أهليته. وبما أن الملكية تفسد فتصبح نظاماً طغيانياً، فكذلك سلطة الأب تفسد فيتجرد الأب من العطف والعناية بأبنائه لكي يصبح طاغيةً. كما تفسد السلطة الأرستقراطية فتصبح أوليجارشية حيث تسند المهام إلى غير أهلها بل يستبدون بها دون الأكفاء ويصبح الإداريون مفروضين على الأهالي دائماً ويصبح طلب الاغتناء هو الهدف الدائم لذوي النفوذ الخ. هذا النظام يشبه سلطة الزوجين حينما تفسد، فيستبد الزوج بكل السلطات دون

---

(1) **Ethique à Nicomaque** , (livres 8 et 9), édition , Livre de Poche, p. 134

مراعاة الفوارق بينه وبين الزوجة ودون مراعاة حقوق الناس. وكما أطلقنا على الأب صفة "طاغية" يجوز أن نطلق صفة "أوليجَارْشِي". ويفسد النظام الضرائبي فيغدو ديموقراطياً. وهنا أيضاً لا تحترم قيم توزيع السلطات توزيعاً عادلاً بين كل الحاكمين باحترام الأهلية. إن الأوراق تختلط ويصبح الجميع يحكمون وينْزلقون نحو الفوضى. ويكون ذلك بسبب غياب منسق تدبير السلطة أو بسبب ضعفه. تقابل الديموقراطية النظام الأسري الحالة التي يصبح فيها الإخوة كلهم حاكمين.

هناك إذن عالمان، وليس عالماً واحداً. وكما يقول الرُّمَّاني : "إن التشبيه على وجهين : تشبيه شيئين متفقين بأنفسهما، وتشبيه شيئين مختلفين لمعنى يجمعهما. فالأول كتشبيه الجوهر بالجوهر وتشبيه السواد بالسواد والثاني كتشبيه الشدة بالموت والبيان بالسحر الحلال"(1). العالم السياسي من جهة والعالم الأسري الذي يشبهه. وإذا شئتم فإننا نستعير من شَايْمْ بِيرلْمَانْ(2) تمييزه بين الموضوع والشبيه thème et phore فالأول هو موضوع الحديث أما الثاني فهو الشبيه الذي يكون معروفاً أكثر ويتخذ وسيلة لتوضيح ما غمض من الأول. وعلى هذا الأساس فإن النظام السياسي هو الموضوع والنظام الأسري هو الشبيه. نخلص من هذا إلى أننا بصدد استعارة مستخدمة في المجالات العلوم الإنسانية. وهي هنا أداة حجاج واكتشاف أو ابتكار معرفي.

3. وإذا تركنا الاستعارة في المجالات الإنسانية وانتقلنا إلى مجال استعمالها في لغة التداول اليومي فإننا سنصادف مجالاً بالغ الرحابة والاتساع، حيث تبسط الاستعارة سلطتها شبه المطلقة. وفي حدود علمي فإن هذه المجال المترامي ما يزال ينتظر في المجال العربي خاصة من يقتحمه لأجل دراسته، وذلك بالوقوف على الأصول الاستعارية لكثير من كلمات المعجم العربي. يقول نِيتْشه وهو يتحدث عن هذا الملمح الأساسي في اللغة وليس العرضي : "إن الغريزة التي تدفع إلى بناء استعارات، هذه الغريزة الأساسية في الإنسان، التي لا يمكن الاستغناء عنها لحظة واحدة، لأننا في هذه الحالة سنستغني عن الإنسان نفسه، لم يتمَّ في الواقع إخضاعها ولا ترويضها. إنها تبحث عن مجال جديد لنشاطها ومجرى جديد لانصبابها فتجد ذلك في **الأسطورة**، وفي الفن على وجه الخصوص"(3).

(1) أبو الحسن بن علي الرماني، «النّكت في إعجاز القرآن»، في الرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، منشورات دار المعارف، 1991، ص. 81.

(2) Chaim Perelman, **Traité de l'argumentation**, Bruxelles, 1970, p. 501

(3) Nietzsche, **Le livre du philosophe**, ed Flammarion, 1991, p. 130.

هذا التجذر للاستعارة في اللغة الإنسانية، وهذا التوهم بأننا بصدد مفاهيم، لا يحصل إلا عاهة العمى المانعة من رؤية أصولها الاستعارية المنسية. يحدث هذا خاصة بالنسبة إلى الاستعارة ذات الأصول الحسية والدالة على سبيل التجوز على مجرد. إن الكثير من الكلمات الدالة على كيانٍ مجرد كانت في الأصل استعارات محسوس لمجرد. أنظر على سبيل المثال إلى كلمة العقل التي لم تكن في الأصل تدل إلا على "الربط"، وإلى الهداية أو الظلال لم تكن تعني إلا استقلال الطريق السديد أو الانحراف عنه. الخ. لا شك أن هناك إمكانية لدراسة هذا المجال الرحب من الاستعارات الملموسة في اللغة المتداولة التي فقدت هذا المظهر الملموس مع التداول الممتد على قرون وأصبحت تحيل بشكلٍ مباشر على المجرد. يقول جان مُولِينُو وهو يعلق على ماكسْ مُولِيرْ:

"ففي الأصل، تُشتَقُّ اللغة من جذور الدلالة الحقيقية racines propres متمتعة بدلالة فاعلة لأن فقر الأرصدة اللغوية . inopia verborum . يجرها إلى استعمالها لوصف شيءٍ آخر غير الأنشطة الإنسانية. بهذا تُفسَّرُ القيمة الدرامية للغة الأولى التي تنمو بالتوسع الاستعاري من المحسوس إلى المجرد: اللغة تبدو مثل مقبرة للاستعارات المستهلكة والشعر المحنط"(1).

وأعتقد أن هناك حيزاً قد يكون ضائعاً إلى الأبد: يتعلق الأمر بالوصف الإيتِيمُولُوجِي الذي يقف على الأصول الاستعارية الأولى لكثير من ألفاظ معاجمنا اللغوية. أريد هنا أن أقدِّم فقط بعض الأمثلة التي ما تزال تتضوع بعطر الاستعارية، بمجرد محاولة فرْكِها. فلو أخذنا من المجال المعنوي الأخلاقي بعض الألفاظ التي تصف حالاته، يمكن الحديث عن السمو، ومنه سمو الأمير، والعلو، ومنه اعتلى العرش، ومعالي الوزير وعلية القوم وأعلى الدرجات، والسدة العالية والباب العالي؛ ومنه رفع، وأخلاق رفيعة، ونتائج رفيعة ودرجات رفيعة، والترفع؛ ومنه الشرف وهو في الأصل ما ارتفع من الأرض، ومن استعمالاته الاستعارية المختفية: أشراف القوم، وتشرَّف والتشريفات. علينا أن ننتبه هنا إلى أن هذا الفعل المتعدي "أشرف" يعني أيضاً مراقبة إنجاز عمل ما، هو في الأصل استعاري، إذ كأن الذي يشرف يقف في مكانٍ عال لتتيسر له بذلك عملية مراقبة المشتغل في مكانٍ أسفل. بطبيعة الحال لهذه الاستعارة أصول تجريبية. فلا تتيسر المراقبة إلا بهذا الوضع للطرفين. إلا أن

(1) Jean Molino, «Anthropologie et métaphore», in, **Langages**, (**La métaphore**) n. 54, Juin, pp.107-108 .

الضرب الأول من هذه الاستعارات ذات أبعاد معنوية وأخلاقية أو قيمية. هذا حينما نشدد على بعدي العلو مقابل التسفُّل. إلا أن اللائحة المقابلة والمعارضة تدل على عكس القيم السابقة. فهنا نصادف السقوط سواءٌ كان أخلاقياً أم معرفياً أم عملياً، والتدني والوضاعة والتردِّي والتسفُّل والانحطاط، وهذه كلها تفصح عن معاني سلبية. هناك من جهة الاتجاه نحو الأعلى، وهناك من الجهة الأخرى الاتجاه نحو الأسفل. لهذا نقول عن هذا الطالب إنه متفوقٌ، وعن آخر يقابله إنه ساقطٌ. لاحظوا أننا حينما نتحدث عن المجتمع باعتباره هرماً إنما نفعل نفس الشيء. إن الأثرياء هم فوق، أي قمة الهرم، وهم أقلية. أما المحرومون فهم أسفل، أي قاعدة الهرم، وهم الأغلبية. بطبيعة الحال بين القمة والقاعة هناك تواصل ودينامية ما. فكم من منتم إلى القاعدة يرتقي درجات الهرم فيلتحق بدرجة أعلى أو بالقمة، وكم من منتم إلى قمة الهرم يسقط فيلتحق بأسفل الهرم. إلا أن المهم في كل هذه الاستعارية التي أدعوها "آثمةً" هو الحكم القيمي الذي يختص بكل طرف من هذين الطرفين. إن الأفضل هو فوق والأسوء هو تحت. هذه الشبكة الاستعارية لها وظيفة "دعائية"، إنها تنسب الخير إلى جهة والشر إلى جهةٍ مقابلة. هناك تَحبِيب للأعلى وتكْرِيه للأسفل. بعبارة أخرى لا تكتفي هذه الاستعارية بالوصف البريء والموضوعي بل تنظر إلى الظواهر من خلال مصفاةٍ عاطفية. أرجح أن تكون هذه الشبكة الاستعارية انعكاساً للاعتقادات الأسطورية حيث السماء هي عالم المثل، وحيث الأسفل هو عالم الجحيم.

هذه الجنس من الاستعارة هو الذي يدرجه جُورْ لَايْكُوفْ ومارْكْ جُونسُون ضمن الاستعارات الاتجاهية. يقول المؤلفان :

"فحصنا لحدِّ الآن، ما يمكن أن نسميه بالاستعارات البنيوية، ومفادها أن يُبَنْيِنَ تصورٌ ما استعارياً بواسطة تصورٍ آخر. إلا أن هناك مفهوماً استعارياً من نوعٍ آخر. وهذا المفهوم لا يُبَنيَنُ فيه تصورٌ ما عن طريق تصورٍ آخر، ولكنه على عكس ذلك ينظِّمُ نسقاً كاملاً من التصورات المتعالقة، وسنسمِّي هذا النوع بالاستعارات الاتجاهية (metaphors orientational) إذ إن أغلبها يرتبط بالاتجاه الفضائي : عالٍ . مستفل، داخل . خارج، أمام . وراء، فوق . تحت، عميق . سطحي، مركزي ت هامشي. وتنبع هذه الاتجاهات الفضائية من كون أجسادنا لها هذا الشكل الذي هي عليه، وكونها تشتغل بهذا الشكل الذي تشتغل به في محيطنا الفزيائي. وهذه الاستعارات الاتجاهية تعطي التصورات توجهاً فضائياً، كما في التصور التالي :

السعادة فوق. فكون تصور السعادة موجهاً إلى أعلى هو الذي يبرِّرُ وجود تعابير من قبيل : "أحس أنني في القمة اليوم"[(1)].

إلا أن المؤلفان، وهما يشددان على تفسير الاستعارة بالأسباب التجريبية كما لاحظنا في مثال الإشراف على بحث علمِيٍّ ما، لا يلتفتان إلى تفسير تلك الاستعارة التي لا يمكن تفسيرها إلا بالاعتبارات الأسطورية، كما هو الأمر في مثال الأشراف بل والشرف المقابل للسافل والساقط الخ. إن استعارات الإشراف والاستشراف، أي التطلع إلى المستقبل، والتقدم والتخلف يمكن تفسيرها بالعامل التجريبي، أي إن أوضاع الجسد هي التي تسمع بالإشراف أو المراقبة، أو الاستشراف حيث الجسد ينبغي أي يطل من مكانٍ عالٍ ليرى الآتي الذي يستقبله؛ إلا أن استعارات علية القوم والسدة العالية ومعالي والطبقة الرفيعة بل وهرم المجتمع لا تُفسَّرُ إلا بالعامل الأسطوري المخزون في ذهن الإنسان. إذ لماذا يرتبط كل ما هو إيجابي، أو ما يُتَوهَّمُ أنه إيجابي، بالعلوومرادفاته مثل السموو الرفعة الخ. ولماذا يرتبط كل ما سلبي ومذموم بالأسفل أو التسفل والانحطاط والسقوط الخ. مثل هذه الأبعاد لا تفسَّر بالتجريبية. فإذا صدقت التجريبية في حالات فإنها لا تصدق عليها جميعاً.

ومما يصب في نفس اتجاه رأي لَايكُوف وجُونسونْ رأي فِيلِيبْ وِيلْرَايْتْ :

"إن الصنف الخامس من الرموز، أي الأنماط الأولى archétypes، يتألف من تلك التي تنطوي على محتويات متطابقة أو متشابهة بالنسبة إلى كل الإنسانية أو الجزء الأكبر منها. إنه لمن السهولة أن نلاحظ أن بعض الرموز، من قبيل الأب السماء أو الأم الأرض، والضوء والدم، والفوق وتحت، ومحور العجلة وكثير غيرها تتواتر في ثقافات متباعدة عن بعضها في المكان والزمان بحيث أنه ليس هناك أدنى احتمال بأن الظاهرة تعود إلى تأثير تاريخي وعلاقة سببية بينها. لماذا تحصل تلك التواترات غير المترابطة؟ إن العلل لا تكون في أغلب الأحيان مستعصية عن الوصف. فعلى الرغم من الفوارق الكبيرة القائمة بين مختلف المجتمعات الإنسانية وطرق تفكيرها وسلوكها، هناك أيضاً بعض التشابهات الطبيعية على الصعيد الجسدي والنفسي لدى الإنسان. فمن جهة الجسد نجد كل الناس محكومين بقانون الجاذبية. ولهذا فإن **فوق** هي توجهٌ تعترضه صعوبةٌ مقارنة بالتوجه **تحت**. ويترتب على هذا أنه من الطبيعي أن تكون فكرة الصعود مرتبطةً بفكرة الفوز، وأن مختلف الصور

---

(1) جُورْجْ لَايكُوفْ ومَارِكْ جُونسُونْ، **الاستعارات التي نحيا بها**، تر. عبد المجيد جحفة، منشورات دارتوبقال، البيضاء، 1966. ص. 33

التي توحي بالعلو أو الصعود تترابط بفكرة الامتياز، وفي الكثير على فكرة السيادة والسلطة. لهذا يبدو لكل الناس أمراً طبيعياً قول : بذَل الجهد لأجل الصعود أو الارتقاء نحو منصب أو موقع. إن ملكاً ما يسود "على" أتباعه؛ نتحدث أيضاً على "التغلب" على صعوباتنا، والانتصار "على" الإغراء"[1].

الواقع أنه على الرغم من سداد هذين التأويلين عند لايْكُوفْ –جُونسُونْ وويِلْرَايْتْ بصدد فوق وتحت فإن هناك قصورا يعتري هذا التأويل بصدد حالات أخرى. فما لم نستكمل هذا التأويل بمراعاة البعد الأسطوري في بعض الحالات سيظل تأويل بعض الأمثلة ناقصاً، وأخص بالذكر تلك التي لا ترتبط بجهد. إن اختيارنا في بعض الأحيان للأماكن المرتفعة لا ينطوي على جهد نهائياً، إنه مجرد اختيار. نختار العلو لأننا بذلك نتطهر ونقترب من السماء والمقدس وننفصل عن المدنس وكل ما هو دنيوي : يقول لُوكْ بُونْوَا :

"يرمز الجبل إلى مركز ومحورِ العالم في نفس الآن. ينطوي كل صعودٍ على ضربٍ من التطَهُّر الطبيعي، والروحية العفوية التي كان نِيتْشَه، حسب ما يبدولي، يطلبها وهو يمارس تسلق الجبال في سِيلْسْ مَارِيَة[2]، كما كان دُومَالْ يطلب نفس الشيء حينما كان يبتكر جبله الشبيه"[3]. ويؤكد مِيرْسِيَا إيلِيَادْ نفس الرأي في قوله :

"إن الأماكن الأعلى مشحونة بالقوى المقدسة. كل ما هو أقرب من السماء ينطوي، بشدة متفاوتة، على التعالي. إن كل "صعودٍ" لهو انفصام المستوى، وعبورٌ إلى العالم الآخر وتجاوز للفضاء المدنَّسِ وللشرط الإنساني"[4].

"ومسايرةً لتلك الاستعارية "الآثمة" السالفة، يمكن أن نقدّمَ مثال "الرئيس". الرئيس ليس مجرد رئيس، أو قائد. إنه رأس المجتمع. وما دام الرئيس هو الرأس، فإن باقي القوم هم مجرد أطراف. يمكن لمن ليس رئيساً أن يتأسى لموقعه. فمهما على شأن موقعه من الجسد، فهو مجرد عضو دوم أهمية الرأس الذي يفكر والذي لا يمكن تصور جسد يستغني عن الرأس، كما يمكن أن يستغني عن أعضاء ما. هنا قد تصبح بعض الأعضاء الأخرى مجرد أعوان للرأس. اليد اليمنى، عين الرئيس. في هذا السياق يقول جورج بلَانْدْيِيه :

---

(1) Philip Wheelwright, **Metafora y realidad**, editorial Espasa Calpe, Madrid, 1979 , pp. 113-114

(2) إحدى الإقامات والمنتجعات الجميلة في سْوِيسْرَا المشهورة بجبالها الآسرة والتي كان الفنانون والمفكرون يترددون عليها ويقيمون فيها.

(3) Luc Benoit, **Signes, symboles et mythes** , éd. Puf (QSJ) , paris, 1975. pp. 53-54.

(4) Mircea Eliade, **Traité d'histoire des religions**, éd. Payot, Paris, 1974. p. 94.

"إن الاستعارة الجسدية تتمتع باستعمال واسع في اللغات التي تتخذ المجتمع ونظامه وسلطته، موضوعاً لها. إن المعجم يظهر ذلك، وهو معروف كثيراً من خلال تقليدٍ عريقٍ. فمنذ أفلاطون في **الجمهورية** (الكتاب الثاني) حيث يقارن الهيئة السياسية بالجسد الإنساني، مروراً بالفلاسفة السياسيين في العصور الوسطى، ثم فقهاء القانون في عصر النهضة. إن التمثيل يسمح في نفس الآن باقتراح "وصفٍ" للمجتمع بمفاهيم الأعضاء والوظائف وتحديد علاقة الأمير مع مجموع رعاياه. وهو التمثيل الذي لا يستعمل بشكل حياديٍّ. إنه يُعبِّر، تبعاً للمعالجة التي يخصُّ بها، عن موقف سياسيٍّ: فقد يعبِّرُ عن تأويلٍ "لِيبيراليٍّ"، وإما عن تأويلٍ "إطلاقيٍّ" لنظام السلطة، وعلى الخصوص النظام الملكي"[1].

والحقيقة أن الحالة التي عرضناها والماثلة في التقاليد العربية تنتمي إلى النموذج الإطلاقي لتدبير السلطة. غني عن البيان القول أن مثل هذه الاستعارية "الآثمة" التي تدعَّم بنوايا شرّيرة طالما أنها تضع الرئيس في موضع الرأس وباقي الناس في موضع الأطراف أو الأعضاء القابلة للبتر. هذا الضرب من الاستعارية ما كانت لتهيمن لولى دعم الطبقات التي تحوز السلطة والنفوذ. يقول لايْكوفْ وجونسُونْ:

"وكما أشارت علينا شَارلُوتْ لِينْدْ Charlotte Linde في حديث خاصٍّ، فسواءٌ تعلق الأمر بالسياسة الوطنية أم بالتفاعل اليومي بين الناس، فأولئك الذين يوجدون في موقع السلطة هم الذين يفرضون استعاراتهم"[2].

وما دمنا في المجال السياسي. فإن لفظ "السياسة" هي استعارة من المجال الحيواني للمجال الإنساني. بطبيعة الحال يمكن تعميم مثل هذا التحليل على الراعي والرعية والرعاية. اعتقد أن "السياسة" هي في الأصل موضوعة لترويض الحيوان. نقرأ في اللسان: "وخَزَا الدابة خَزْواً: سَاسَها ورَاضَها"، كما نقرأ في الصحاح: "خَزاهُ يَخْزوهُ خَزْواً: ساسه وقهره"[3]. هذان التأويلان يمكن دعمهما باستعارة الراعي والرعية. وإذا صحت هذه الأولية في استعمال لفظة "سياسة" فسيكون استعمالها للإنسان من الاستعارة التي وضعها من بيدهم أدوات السياسة والترويض والقهر، فلا أحد يمكن أن يقبل أن يُسَاسَ كما تسَاسُ البهائم، ولو كانت من جنس الأغنام.

---

(1) Georges Ballandier, «La métaphore du corps» ; in, **Rivages et désert. Hommage à Jeacques Berque**, ed. Sindbad, Paris, 1988 . p. 15

(2) نفسه، ص. 100.

(3) تنظر النسختان الإلكترونيتان من المعجمين المشار إليهما.

اللافت أن الكلمة اليونانية الأصل politique لا تحيل على أكثر من النسبة إلى police أي الحاضرة وسيكون politique مجرد تدبير الحاضرة لنفسها.

هذان البعدان السمو أو العلو والتسفل، تمكن مقابلتهما ببعدي الأمام والخلف، التقدم والتخلف. كأن هذه الاستعارية هنا تدل على أن السير إلى الأمام هو الإيجابي والسير إلى الوراء فهو سلبي. إضافة إلى ذلك فالذي نوجد أمامه هو المستقبل، سمِّيَ مستقبلاً لأنه يوجد قبالتنا وليس خلفنا. نحن نسير إليه ونسعى إلى إدراكه لجعله حاضراً. نحن الذين نسير إليه لا هو. نحن الفاعلون وهو ما يقع عليه فعلنا. إن المكان الذي نقصده هو دوماً أمامنا. ويكون العمل مجدياً طالما أن السير قائم والغاية واضحة أمامك ومحددة. إلا أن هذا الأمام موسوم بقيمة عاطفية أو قمية إيجابية.

وعلى العكس من ذلك التقهقر والتراجع والنكوص والتخلف، تحمل قيم سلب. اعتقد أن ذلك يحصل بسبب اعتبار هذا العمل مجرد تكرار لعمل منجزٍ سابق، وتبعاً لذلك فلا إنتاج ولا ابتكار ولا إضافة إلى ما تم إنجازه، عند الأسلاف. هذه الاستعارية : التقدم/التخلف يمكن تلوينها باستعارات تزيدها ثراء من قبيل استشرف وتطلع. استشرف المستقبل، وتطلع إلى المستقبل. الفعلان معاً حاملان لمعاني إيجابية دالة على تحفز لتحقيق إنجازات جديدة تضاف إلى ما تم إنجازه في الماضي. اعتقد أن الاتجاهين نحو الأعلى ونحو الأسفل يقابلان من الناحية القيمية والعاطفية الاتجاهين التقدم والتخلف. إلا أننا على الرغم من ذلك فقد يكون أساس الاتجاهين الأولين الأعلى والأسفل أسطورياً. عالم المثل في الأعلى والجحيم في الأسفل، أما الاتجاهين الأمام الخلف أو التخلف فأساسهما قد يكون تجريبياً وغير أسطوري. فالرجوع أو التقهقر هو رجوع إلى مكان معلوم، أو قطع طريق سبق قطعها. لا إنتاج هنا. وليس الأمر كذلك بالنسبة إلى تقدم. التقدم قد يكون اكتشافاً لمجهول، وإنجازاً جديداً.

يمكن أن نستحضر هنا نصّاً لبِيرْنَار لْويسْ حيث يتعرض لجملة هذه الموضوعات المتعلقة بفوق وتحت ويمين ويسار الخ :

" هناك استعارات تتصل بالعلاقات السياسية أو بالتغيرات التي تطرأ على هذه العلاقات[1] اعتماداً على ألفاظ "فوق. تحت، وأمام. خلف، وداخل. خارج، وقريب.

---

(1) يثبت المترجم مكان العلاقات التغيرات. يصحح صاحب هذه المقالة اعتماداً على الترجمة الفرنسية.

بعيد". وفي لغة إسلامية كما في لغة الغرب، يدل "فوق وأمام" على قوةٍ ومقامٍ وثروةٍ، كما أن الحركة إلى أعلى أو إلى أمام تشير إلى تقدمٍ ما، بينما تشير الحركة إلى أسفل أو إلى الخلف إلى الخسران أو فقدان القوة أو الوضع إلخ. لكن بينما قامت اللغة في الغرب منذ أقدم العصور باستخدام واسعٍ للأعلى والأسفل والأمام والخلف للتعبير عن السيطرة والتبعية، فإن اللغة السياسية العربية، استخدمت هذه الصور في أضيق نطاقٍ. وعندما كانت تفعل فقد كان ذلك على سبيل الإشارة أكثر مما هي استعارات. ومن ثم فإن الاستخدام العام لأفعال من قبيل "قدَّم" و"أمَّ" وكلاهما يعني "أمام" و"قبل" للتعبير عن الأسبقية أو السلطة وكلاهما يجد أصله في القيادة في المعركة أو في الصلاة. وقديماً كان هذان النوعان من القيادة يمارَسان من الأمام لا من الخلف أو الخلف، ومن ثم فإن استخدام هذه الألفاظ كان يمثِّلُ حقائق موجودة في الواقع وليست مجرد استعارات مجردة"[1].

يقدِّمُ بِرْنَارْلُوِيسْ في هذا النص مثالاً للتحليل السريع، فبالإضافة إلى الخلط بين الأبعاد فوق . تحت وداخل . خارج وقريب . بعيد، إذْ هناك ما له علاقة بالاعتقادات الأسطورية فوق . تحت، وهناك ما له علاقة بغير هذه الاعتقادات مثل داخل خارج وقريب . بعيد. كما أنه يخلط الاستعمالات الاستعارية بالاستعمالات الحقيقة التي ينبغي استبعادها من التحليل في مبحث الاستعارة. وعلى كل حال يبدو بِيرْنَارْلوِيسْ غريباً عن الأبحاث التي أنجزت في حقول الاستعارة ناهيك عن البلاغة.

في النهاية أريد أن أتوقف عند مثال لتحليله. يتعلق الأمر بأحد الشعارات التي رفعها ثوار الميدان في ساحة باب الشمس في مدريد المطالبة بتغيير النظام. لقد كانت تلك الحركة استجابة لما كان كانت تعاني منه إسبانيا جراء الأزمة الاقتصادية العالمية وهي الأزمة التي كان تأثيرها في إسبانيا والبرتغال واليونان وإيطاليا مؤثراً جداً. وعلاوة على هذا العامل الداخلي فإن هناك عوامل قوية أذكت نيران هذا الاحتجاج وشهرة تغير النظام: من هذه العوامل ما دعيَ "الربيع العربي" تحركات الشعب الإيسلاندي حيث لم يعاقب الشعب لتعويض خسارات الأبناك بل عوقبت الأبناك نفسها. ولهذا كان من الشعارات المرفوع في مدريد "إيسلانديا هي الطريق". كما ترك تحرك الشعب اليوناني ضد حكامه وضد السياسة التقشفية المفروضة لإرضاء الرأسماليِّين أثراً كبيراً في حركة 15 ماي الإسبانية. لا يمكن أن نتغاضى هنا

(1) برنارلويس، **لغة السياسة في الإسلام**، ترجمة إبراهيم شتا، منشورات قرطبة، 1993، ص ص. 26-25. تمت مراجعة هذا النص اعتمادا على الترجمة الفرنسية.

Bernard Lewis, **Le langage politique de l'islam**, éd. Gallimard, Paris, 1998, pp. 26-27

عن التأثير العظيم الذي بعثه كتيب المفكر العظيم سْتيفَنْ هِيسِلْ الذي عنونه indignez vous إلى درجة تسمية هذه الحركة لنفسها بـ Los indignados أي الساخطون. وغني عن البيان أن هذه الحركة التي آلت في النهاية إلى تكوين حزب بُوذِيمُوسْ الذي يتزعمه أحد الجامعيين الشبان بَابْلُو إيجْلِيسْيَاسْ في جامعة كُومْبْلُوتِينسِي في مدريد. وهو يمثِّل انبعاثاً حقيقياً للفكر الماركسي، وهذا هو سبب انفتاحه على كل الحركات والتنظيمات في أمريكا اللاتينية وغيرها التي تتوق إلى الانعتاق من نير الغرب الاستعماري وعلى رأسه الولايات المتحدة.

أعتقد أن من أجمل الشعارات التي رفعتها هذه الحركة :

1. نحن نتمهَّلُ في سيرنا لأننا غايتنا بعيدة.
2. أطفئ التلفاز. أوقِد عقلك.
3. أحلامنا تضيق عن صناديقكم.
4. لقد وصل الربيع إلى ساحة الشمس.
5. إيسلانديا هي الطريق.
6. لا نريد من أسطوانة واجهة أ ولا واجهة ب، نحن نريد تغييرها.
7. لقد استفقنا، كم الساعة؟ إنها ساعة فليرحلوا.
8. هذه الليلة تسطع الشمس.
9. إن تلفازي يتحمل الآن العقاب إلى أن يقول الحقيقة.
10. ليست المسألة عندنا يسار ضد يمين. إنها مسألة من هم تحت ضد من هم فوق.

هذه مجموعة من الشعارات انتقيتها لدلالتها العميقة حقاً، إلا أنها تنطوي مع ذلك على طاقات شعرية وحجاجية قوية. لا شك أن فوز أغلب شعارات ثورة 15 ماي الساخطة لا تعود إلى صدق وصف ما يعتمل في قلب المحرومين، ولا إلى حده التعبير الذي يعتمد على عبارات خادشة من قبيل وصف الطبقة الحاكمة باللقطاء، ولا إلى الشعارات التي تكون صياغة قريبة من لغة المقالات العلمية، إنها تعود بالأحرى إلى التوسل بمجموعة من المقومات البلاغية الجديرة بأن تتبوأ مكانها في دواوين كبار الشعراء. وأخص بالذكر هنا مقوم الاستعارة. فوز هذه الشعارات يعود إذن إلى هذا الأمر. تنطوي كل الأمثلة السابقة على استعارية ما. يمكن أن

نشك في القوة الاستعارة للعبارة 5. إيسلانديا هي الطريق. ومع ذلك فإن الاستعارية ماثلة هنا في لفظة الطريق. أي الطريق الذي سلكته إيسلانديا لمعالجة الأزمو هي عينها التي نريد. الطريق هنا هو المنهج. ويمكن أن نقول نفس الشيء عن المثال 7. لقد استفقنا، كم الساعة؟ إنها ساعة، فليرحلو! لقد استفاق المحتجون ليس من النوم بل من الأوهام، لقد اكتسبوا الوعي ووقفوا على الحقيقة وجوب رحيل الحكام سبب الأزمة. وما عدا هذين المثالين فإن الاستعارة أوضح من أن تكون موضع بيان. إلا أن هناك أمراً من الواجب لفت الانتباه عليهن ألا وهو وضوح الاستعارة، وقرب طرفيها أحدهما بالآخر، وكون النفس تأنسهما وتألفهما. إن الاستعارية السياسية هنا ليس من وادي "الجمع بين أعناق المتنافرات"، من قبيل ضم الأنيس إلى الأنيس. ومصدرهذا الاختيارهو أننا بصدد الخطاب السياسي. الدعائي حيث المقام لا يسمح بالتأمل ومعاودة تمطق العبارة. إننا بصدد لغة شعارات قائمة على عبارات خاطفة، تطلقها الألسنة وسط غليان الساحة لكي تتلقفها الأفئدة وتستوعبها وتترجمها إلى سلوك واستجابة مطلوبة. العبارة هنا هي من وادي تعبيرالأمثال والحكم. وإذا كانت هذه عبارات مأثورة تتدولها الألسن بنفس العبارة فإن الشعار السياسي هنا جديد في صيغته، وإلا فما كان ليثير الأنظار ويستوقف الأفئدة. ومع هذا فإن الاستعارية شفيفة للغاية، رغم شاعريتها. إن منطق ساحة الاحتجاج حيث يطلب تركيز الفكر في عبارات بالغة التكثيف وبالغة البوح عن الاستعارية. المطلوب هنا ليس تقديم عروض وحكايات وسلاسل حجاجية بل المطلوب ما يسميه البلاغي اللاتيني، وزير زَنُوبِيَا، "إحداث هزة". أي الانتقال الخاطف هنا من الإفادة docere فالإمتاع delectare، إلى الإثارة movere، أي ما يجعل إحساسات المتلقي تتعرض للاهتزاز تمهيدا للانتقال إلى الفعل[1].

ولعل من الأمثلة الواضحة على هذا ما نلاحظه في المثال الأخير

10. ليست المسألة عندنا يسار ضد يمين. إنها مسألة من هم تحت ضد من هم فوق.

ها هو الفوق والتحت يعودان. وهما يعبران بشكل كثيف عن فكرة التفاوت الطبقي موضوع الاحتجاج. الشعار ينطلق من موقف رفض هذا التفاوت والسعي إلى ردم هذه الهوة التي تحط من إنسانية الإنسان. المفارقة الباعثة للسخط هي إذن اجتماعية، بل طبقية، وليست مسألة يمين ويسار. المحتجون ليسوا بصدد

(1) Longin, Traité du sublime, ed. Livre de Poche, 1995.

المفاضلة بين اليمين واليسار، كما تعود الناس على أن يفعلوا. طرح الإشكال على هذا الصعيد مضلل لأنه لا يضع اليد على مكامن الجرح والظلم في سياق انطمست فيه ملامح اليسار الذي انساق مع اليمين. مشكلة المحتجين تنصب على مفارقة من هم فوق ومن هم تحت. إنهم يعلنون بملء حنجرتهم أنهم من أرومة من تحت الذين يحدوهم الشوق لقلب من هم فوق مصدر كل الشرور. ثوار 15 ماي يعمدون إلى استعارة فوق وتحت لأنها تؤدي الفكرة في لمح البصر، لأنها استعارة غير مبتكرة في الحال بل هي موروثة منتمية إلى المخزون المعرفي الشائع. إلا أن الاسعارية اكتسبت القوة بنفض الغبار الذي اعتلاها بسبب تعلق الناس بالشعار المضلل يمين . يسار الذي "ينبو نبُوَّ القضمِ الكَهَامِ" كما يقول المتنبي. وضع هاتين المفارقتين موضع تعارض أكسب التمييز الجديد تألقاً ملحوظاً.

هذه الملامح نلاحظها أيضاً في شعار: 8. هذه الليلة تسطع الشمس. ما هذه الشمس التي تسطع بالليل. الليل هو ليل الرأسمالية الآيلة للسقوط. هي ليلة الظلم. والظلم ظلمات، كما يقال. أما الشمس فليست أكثر من تلك الاستعارة العمية المعروفة عند كل الناس، خاصتهم وعامتهم. هي إذن استعارة مبتذلة. ومع هذا فقد اكتسبت هذه الاسعارة قوة تستدعي التعليق. مصدر هذه الاستعارية الآسرة هي ضمها إلى الليل. أن تستع الشمس في الليل فهذا تناقض صارخ. نسبة الشمس إلى الليل، هو من قبيل الجمع بين المتنافرات في رِبقةٍ واحدة. إنها الاستعارة المفارقة من قبيل "ضجيج الصمت" و"النور المعتم" الخ. هذا الضرب من الاستعارية يمثل قمة الابداع الاستعاري. ومع هذا فإن الرسالة تنقاد للمتلقي والفكرة مستساغة بعفوية كاملة.

استعارات ابن خلدون[1]

إننا لا نستطيع ونحن نتحدث عن التاريخ أو غيره من العلوم الإنسانية أن نجعل هذا قرينا للعلوم التجريبية مثل الكيمياء أو العلوم النظرية مثل الرياضيات. ففي الوقت الذي يستطيع عالم الكيمياء أن يطمئن إلى أقواله التي يصوغها بالانطلاق من الوقائع التي يصفها وذلك بمراقبتها ووضعها في ميزان التأكيد أو التفنيد، بالاحتكام إلى الوقائع التجريبية التي يستطيع قياسها بشتى السبل والإمكانات. وفي الوقت الذي يعمد فيه عالم الرياضيات إلى البرهنة المنطقية الضرورية، فإن المهتم بالإنسانيات يجد نفسه محرومًا من هاتين الإمكانيتين. ولهذا فهو كثيراً ما عمد إلى حجج السلطة والحجج الجدلية والخطابية والشعرية لتغطية هذا الفراغ الذي يخلفه الافتقار إلى البرهان العلمي التجريبي أو الرياضي.

إن المؤرخ الذي لا تتوفر له حظوظ التجربة ولا إمكانات اللجوء إلى البرهنة المنطقية الضرورية، يغرق في بحر البلاغة التي تتغذى أساساً بالقياسات المضمرة وأشكال التعالقات الكنائية داخل الزمان أو داخل المكان والمقارنات التي تحاذي مجال الشعر والخطابة بقدر ابتعادها عن التقويمات الكمية. ونلتقي ضمن هذا النمط بكل التشبيهات الشعرية والاستعارات والتمثيلات. والواقع أن هذا الاتكاء على هذه المقومات كلها يجعل عالم الإنسانيات يمتح بغير شعور منه من ينابيع البلاغة العتيقة، ومن أهم مقوماتها أي الاستعارة. يقول جان مولينو : «إن العمل العلمي يقوم على أساس التذويب التدريجي لغموض الاستعارة الاصلية : الاستعارة تصبح نموذجاً تفسيرياً للإحاطة بالألغاز التي يطرحها العلم اليومي. وعلى العكس من ذلك فإن حال العلوم الإنسانية موسومة بتعذر تصريف هذه الصيرورة نحو التطهير [...] فإذا كان صحيحا كما يقول ماكس بلاك بأنه : من الممكن أن كل علم ينبغي له أن يبدأ بالاستعارة لكي ينتهي بالجبر. يمكن القول إن العلوم الإنسانية لا تكاد تبلغ أبداً إلى الجبر. بل يمكن ادعاء ما هو أكثر من هذا : فحينما يتعلق الأمر بالجبر في العلوم الإنسانية فإن المسألة لا تكون متعلقة هناك إلا بمجرد استعارات

(1) هذه المقالة نشرت أول مرة بعنوان : «استعارات ابن خلدون»، مجلة أمل، العدد 15، الدار البيضاء، 1998.

خالصة"[1]. وهذا هو الذي يجعل هذه المعرفة تشاطر البلاغة هشاشتها. والواقع أن هذا النمط الهش من التفكير أثار حفيظة أفلاطون لكونه لا ينصاع للضبط العلمي. والواقع أن الاستعارة هي مجرد صيغة من الصيغ البلاغية الكثيرة المعتمدة في خطاب الإنسانيات وضمنه في خطاب التاريخ. وقد يكون النص الاتي لأفلاطون مما يلقي الضوء على هذا النوع من المعرفة الإنسانية

يقول سقراط لأوتيفرون [في إحدى المحاورات الأفلاطونية] : «إذا حصل بيننا خلاف في الرأي على صعيد متعلق بعدد (الأشياء الموجودة في السلة) وحول طول (قطعة من القماش) وحول (وزن كيس من القمح) فإننا لن نخوض تبعا لذلك في النقاش ؛ إننا لن نثير نقاشاً ما بيننا إذ يكفينا أن نشرع في العد والقياس أو الوزن وسيحل بذلك الخلاف القائم. إن هذه الخلافات لن تعمر طويلا ولن تستعر إلا حيث نفتقد مثل هذه الوسائل من القياس وهذه المعايير من الموضوعية"[2]. والحال أن المؤرخ يفتقد. وهو يتعامل مع مادة تفكيره مثل هذه الوسائل.

قد تكون الاستعارة الأداة الأهم التي يعمد إليها ابن خلدون وهو يحاول تفسير مجموعة من الظواهر. فإذا كان المؤرخون قد تجاهلوا هذا الجانب الغني في الفكر الخلدوني عندنا في العالم العربي، فإن البلاغيين ينبغي لهم أن يخصوه بما يستحق من عناية. وينبغي ألا يغيب عن أذهاننا أن استخدام ابن خلدون للاستعارة يتخطى الاستخدام الأسلوبي لكي يضطلع بدور حجاجي إقناعي. ولعل استعارته السوق والمعاملات القائمة بين الأشخاص الذين يحترفون التجارة مثال ساطع على النوع من الاستخدام للاستعارة. سنتوقف عند مجموعة من الاستعارات اللافتة عند ابن خلدون وليس عند كل الاستعارات

النص1. في أن الدولة لها أعمار طبيعية كما للأشخاص ص 157-160

حينما حاول ابن خلدون أن يقدر المدة الزمنية التي تعيشها دولة ماء لم يجد أمامه شيئاً يقيس به هذا الحيز غير أعمار الناس. والعمر الطبيعي بالنسبة للإنسان هو في الغالب مائة وعشرون سنة . وكذلك الأمر بالنسبة إلى أعمار الدول.

إن هذه الاستعارة تقطع المرحلة الأولى التي هي مرحلة الاحتفاظ بالبداوة والخشونة والتوحش وشظف العيش والافتراس. ثم تنتقل إلى المرحلة الثانية التي

---

(1) Jean Molino et Joelle Tamine, «anthropologie et métaphore», **langages**, n° 54, 1979, p.103

(2) Chaim Perelman, **Rhétoriques**. ed. Université de Bruxelles. 1989, p.245

هي مرحلة التحول من عز الاستطالة إلى ذل الاستكانة. والمرحلة الثالثة هي مرحلة نسيان البداوة نسياناً تاماً وافتقاد العز والعصبية ويصبح الناس هنا "عيالا على الدولة ومن جملة النساء والولدان المحتاجين للمدافعة عنهم" وإذا تعرضت الدولة لأذى ما فإن هذه تجد أمة متقاعسة عن الدفاع فتصطنع الأجنبي لحمايتهم. هكذا يتضح أن "العمر للدولة بمثابة عمر الشخص من التزيد إلى سن الوقوف ثم إلى سن الرجوع".

إن ابن خلدون بعد أن أكد أن عمر الدولة هو مائة وعشرون سنة أحس أن هذا الإثبات لا يستند إلى أي اعتبار يمكن أن يحسم النقاش ويرد الاعتراض ولهذا سارع إلى التماس الدعم من شيء آخر معروف ومسلم به وهو عمر الإنسان. إن الأمر يتعلق بالنظر إلى شيء من خلال شيء آخر يشبهه. وهذه النظرة التي كنا نقصرها على الشعر هي في الحقيقة أداة تعم المجال الذي يند عن المعرفة العلمية الدقيقة. يقول ريتْشارْدْ بْراوْن : "تقوم الاستعارة بمعناها الأوسع على رؤية شيء ما باتخاذ زاوية نظر شيء أخر وهذا يعنى أن كل معرفة تقوم أساسا على الاستعارات"[1].

ومع هذا فإن ابن خلدون لو أنه توقف عند مجرد التأكيد أن للدول أعماراً مثل أعمار الناس لاتهمناه بأن ما يصوغه لهو مجرد استعارة عامية بل ومستهلكه إذ الناس كلهم يقولون هذا أو يمكنهم أن يقولوا هذا.

إن ابن خلدون يتدخل هنا لكي يعيد النظر في هذه الاستعارة المستهلكة. ولهذا فإنه يعيد بناء الصورة، بل ويعيد بناء العمر فيجعله مائة وعشرين سنة ومقسماً ثلاثة أقسام يمتد كل منها أربعين سنة .

وهذه الأقسام الثلاثة بالنسبة للإنسان هي مرحلة التزيد ثم مرحلة الوقوف ثم مرحلة الرجوع.

فلنغضّ الطرف عن هذه الاستعارة المترهلة والمهزوزة ولننتقل منها إلى هذا الجهد المضني الذي تجشمه ابن خلدون لكي يعيد بناء أعمار الدول وأقسام هذا العمر وترتيبه ونهايته. إنه يتصرف في أعمار الدول. وهو لا يتوفر على أية حجة على كون أعمار الدول هي مائة وعشرون سنة كما لا يتوفر على حجة تؤكد أن هذا العمر ينقسم أقساما ثلاثة يمتد كل قسم على أربعين سدة. إنه لم يتصرف فقط في المستعار له أو المشبه بل يقابل هذا تصرف وإعادة بناء المستعار منه أو المشبه به.

---

(1) Richard Brown, **Clefs pour une poétique de la sociologie**, éd, Actes sud, 1989 p.119-120

وذلك بجعل عمر الإنسان مائة وعشرين سنة منقسماً على ثلاثة أجيال ممتدة على أربعين سنة. وهذا أيضا يصعب التسليم به بدون حجج كافية.

ومن مظاهر هذا التصرف وأخطرها إن يجعل لكل دولة نهاية حتمية كما أن حياة الناس نهاية حتمية فإذا كانت لحياة الإنسان نهاية حتمية فيصعب أن نسلم بنفس القدر أن لحياة الدول مثل هذه النهاية.

هكذا يتضح أن اللجوء إلى مثل هذه الاستعارات أمر محفوف بكثير من المخاطر ففي الوقت الذي يعجز فيه الدارس عن صياغة مفاهيم مضبوطة، يعمد إلى هذه الاستعارات وهي في كل الأحوال استعارات منتسبة إلى اللغة الطبيعية ذات الشحنات الغنية بالإيحاءات. بل وفي الوقت الذي ينبغي أن يعمد الدارس إلى تصفية لغته مما قد يعلق بها من آثار اللغة الطبيعية كالإيحاء والمجاز والمشترك اللفظي نراه يقصد قصداً إلى ركوب مركب الشعراء باختلاق الاستعارة لكي يضبط بها ما لا يمكن ضبطه.

وهذا يؤدي إلى تأكيد أمر آخر وهو أن هذا التركيب للأشياء بعض على بعض إنما هو عمل من قبيل المنشآت الخيالية. إن ملكة الخيال في الشعر على وجه الخصوص هي الجمع بين الأشياء المتباينة في الحس العام أو المشترك. إلا أننا كما نميز بين الخيال والحقيقة، نميز أيضا بين الخيال العام والخيال الشعري. صحيح أن الجمع بين أعمار الدول وبين أعمار الناس من قبيل الخيال وليس من قبيل الحقيقة، إلا أننا مع ذلك نقول إن الأمر يتعلق هنا بالخيالى العامي . فمن منا لم يسمع في حياته عن أعمار الدول والحكومات والمؤسسات. ولم يكن من الممكن بالنسبة لابن خلدون أن يبعث الروح في هذه الاستعارة الكبرى "العمر" بتلك الاستعارات الصغرى "التزيد والوقوف والرجوع أو الانحطاط أو الهرم"، وكلها استعارات مستهلكة. وهذه الاستعارات المستهلكة قلما أفادتنا معرفة جديدة بالموضوع الذي نروم دراسته. إن مثل هذه الاستعارات لا تقيم علاقات جديدة بين الأشياء فكيف يمكن أن ينسب إليها الابتكار يقول رِيتشَاردْ بْرَاوْنْ : "إن اندراج استعارة خصبة في نثر مبتذل يجعلها لا تفقد سحر وفتنة تداعياتها وحسب، بل تفقد أيضا المعرفة التي يفترض أنها توصلها"[1]. والواقع أن اللجوء إلى الاستعارة من شأنه عدم عزل الظاهرة عن غيرها من الظواهر. بل لعلنا نستطيع القول إن هناك استعانة بالعملية التي سماها لِيفِي بْرولْ الترابط participation وجعلها من خصائص الفكر البدائي. نتجاهل هذا

(1) Richard Brown, **Clefs pour une poétique de la sociologie**, p. 141

الجانب هنا لكي نتحدث عن مسألة أهم وهي أن اعتماد الخيال الاستعاري يعني فسح لمجال للذاتية وكبح لجماح الموضوعية. لعل العلوم الإنسانية عاجزة عن التخلص من عدوى الذاتية. ولا تستطيع القيام بدونها. إن الربط مثلا بين علاقات السلطان بالشعب وبين الأطراف المساهمة في المعاملات التجارية عمل لا يجد المبرر إلا في الخيال والإبداع الفردي.

ومع هذا كله فهل كان بإمكان ابن خلدون أن يسلك طريقا أخر؟ ينبغي لأجل تفصيل القول في ذلك أن نعمد إلى ذلك التمييز العتيق بين نظرتين إلى أشياء العالم.

الأولى نظرة تشابهية analogique والثانية نظرة اختلافيه différentielle أو فارقة إلى الأشياء. الأولى نظرة شعرية وهي تسعى إلى إقامة العلاقات بين الأشياء باللجوء إلى ملكة الخيال الساعية إلى الإمساك بالروابط الخفية بينها ولعل الإنسان يسعى بهذا إلى الإمساك بوحدة الوشائج الخفية التي تربط بين كل أشياء العالم ؛ أو ما سماه الرومانسيون الألمان «المشابهة الكونية ». إن أي شيء يجوز أن يشبه بشيء آخر.

والثانية نظرة اختلافيه. ففي الوقت الذي تسعى فيه المعرفة العامية أو الشعبية الى الربط بين الأشياء على سبيل الترابط الأسطوري أو الشعري نجد هذه النظرة الخلافية تميز بين المفاهيم فبدلا من القول إن هذا هو كذا، أي الدولة سوق للعالم أو نهاية الدولة شيخوخة أو الألفاظ أواني والمعاني سوائل؛ ليست الدول سوق العالم وليست نهاية الدول شيخوخة وليست الألفاظ أواني، وليست المعاني سوائل. ألا يمكن القول إن اللجوء إلى هذا الأسلوب يمكن أن يؤدي إلى نتائج غير النتائج التي نصل إليها على سبيل الرؤية الأنالوجية. هذا السبيل المعرفي عتيق وهذا معنى قول القدماء بضدها تعرف الأشياء وقول المحدثين "ولا علم إلا بالمتباينات أو المختلفات" (سوسور).

ففي الوقت الذي تسعى فيه هذه النظرة إلى إشاعة الوضوح والتميز بين الأشياء فإن النظرة الأولى السابقة تسعى إلى إشاعة الفوضى بينها. ويمكن أن ندعي بالإضافة إلى ما تقدم أن نفي صفة المفهوم عن هذه الاستعارات المبتكرة (إذ الاستعارة هي من حيث المدلول نقيض المفهوم) يؤدي إلى نفي صفة المصطلح عن مثل هذه الكلمات.

النص 2 "في أن الهرم إذا نزل بالدولة لا يرتفع " ص. 268

إن الهرم من العوارض الطبيعية التي تعترض حياة الإنسان. ونظرا لأنه يمثل الحلقة الأخيرة في حياة الإنسان فلا سبيل إلى تجنبه وتلافيه ولا ينفع معه دواء أو علاج. إن هذه الحقيقة لا يستطيع أحد أن يطعن فيها. وهي تؤول عند العموم تأويلا واحدا. ومع هذا فإن الكثير بل "أغلب الظواهر الإنسانية" تقبل تأويلات عديدة وأحياناً غير محدودة. يقول رِيتْشَارْدْ بْراوْنْ : "إذا لاحظت أن الشخص س. قد مكن الشخص ي. إثنتا عشرة قطعة صفراء فإنني لا أستطيع أن اجزم بأن ما أشاهده هو هبة أم جزاء عن خدمة ما إلا بفضل عملية تسمح لي بتحديد وفهم المقام. إلا أنني لأجل أن أحدد المقام وأن أعينه، ينبغي أن أكون على علم باللغة. والكلام هو مجرد تجل لهذه اللغة التي لا تتعلق بالجسد وحسب بل تتعلق بكل ناقل وأداة أو ديكور يستخدمه الجسد لهذه الغاية"[1]. والحال أن هذه خاصية كل الأشكال الرمزية حيث نجد الظاهرة لها واجهتان : الرامز والمرموز إليه. إلا أن هذا المرموز إليه لا يمكن بلوغه إلا عبر عملية تأويلية. واختيار هذا التأويل دون ذاك عملية لا تستند إلى أساس قار بعيد عن الاختيارات الذاتية. ولهذا يجوز القول إن الانساق الرمزية يصعب، حتى لا نقول يتعذر، أن تكون موضوعاً لحصر علمي مضبوط. وهذا هو شأن كل العلوم الإنسانية.

ما نقوله عن هذه الظاهرة يمكن قوله أيضاً عن الشيخوخة. أننا نسلم هنا بكونها غاية ونتيجة صيرورة ما بالنسبة للحياة الإنسانية وتقوَّم عاطفياً تقويماً سالباً وعقلياً باعتبارها شيئاً لا يمكن نهائياً تجنبه أو تلافيه. كل هذه الأمور نفترض هنا أنها ليست موضع نقاش. وننظر إليها باعتبارها بديهية ومعروفة جداً. ومع هذا وعلى الرغم من هذه الميوعة في هذا المفهوم شأن أي مفهوم يشير إلى ظاهرة إنسانية، فإن ابن خلدون يعمد إلى أداة لضبط ظاهرة يعتبرها أقل وضوحاً وأدنى احتمالية. يتعلق الأمر بنهاية الدول. إن هذه النهاية لمن الميوعة بأقدار أكثر مما لاحظناه في الظاهرة السابقة لأن المسألة في النهاية تتعلق بظاهرة اجتماعية وليس بظاهرة بيولوجية وهذا يعني أنها أكثر خضوعا للتاويل، بل وللتأويلات الكثيرة. ومع هذا فإن ابن خلدون تناول هذه الظاهرة وتصرف فيها أي أعاد بناءها بالحذف والزيادة، فحاول الإمساك بها عبر هذه الاستعارة المتداولة التي هي الهرم. فمادام الهرم يستوعب الصفات والملامح التي أشرنا إليها آنفا فقد سلطه على سبيل الاستعارة

(1) Richard Brown, **Clefs pour une poétique de la sociologie**, p. 207

على هرم الدول. وهكذا فبعد أن جعل للدول أعماراً فمن الطبيعي أن تهرم. وما دام الهرم بالنسبة إلى الإنسان لا يرد فكذلك هرم الدول لا مناص منه. ومع هذا كله فإنه يكفي القول إن الآمر يتعلق بالاستعارة، أي استعارة الأحياء لغير الأحياء، لكي نقول إن هذا غير هذا. إننا نشك في كل الأحوال في تعذر تحسب الهرم عند الدول. إن هذه المسألة غير حاسمة لكل نقاش. إن الاستعارة نظراً لميوعتها قابلة لكي تتنقل من موضوع إلى آخر مختلف تماما عن الأول. تأمل كيف يمكن القول : "شيخوخة النهار" و«شيخوخة الحضارة") و«اشيخوخة العالم"الخ.

لا يمكن للاستعارة حتى وإن كانت حجاجية أن تستقر على موضوع ما فتخصه هو وحده دون غيره من المواضيع ولكي تحظ بنوع من الإجماع ولو مؤقت ضمن دائرة اختصاصية ما. إن الاستعارات هنا نظراً لميوعتها تقبل الانتقال من موضوع إلى آخر يتعارض معه. فلتتذكر كيف وصف ماركس على سبيل الاستعارة «الدين بأنه أفيون الشعب» لقد رأى في الدين معنى لا يمكن ضبطه إلا بهذه الاستعارة لقد تصرف في هذين المفهومين وأعاد بناءهما لكي يتلاءما ضمن هذه الاستعارة. ولكن على الرغم من ذلك كله لم يمنع أي شيء رِيمُونْ آرُونْ بأن يقول إن «الماركسية هي أفيون المثقفين». هذه هي حال الاستعارة. إنها تقبل أن تلعب الأدوار المتناقضة. ولهذا السبب لا يمكن الاطمئنان إلى المعرفة التي تقدمها. إنها معرفة بالغة الهشاشة. فإذا كانت أهلا لكي تحرك عواطف المتلقي في اتجاه فعل ماء وتعديل موقف ما عاطفي خاصة، فمن المحال أن نقول إنها تعلّم. إن هذه المعرفة جزئية فوق أنها لا توصف بالموضوعية. ولأمر ما يقال : «إن النظريات الفلسفية التي تعرب عن نفسها بواسطة مفاهيم استعارية فقط ليست صادقة حقيقة. إنها مجرد نتاجات خيال مكسوة "مثل دمى الأطفال" بألفاظ فارغة براقة... وبهذا فأهواؤها اللعوب والخصبة التي تتسلل إلى سرير العقل لا تدنس العقل بعدم عفتها وعناقها غير الشرعي له فحسب بل عوض التصورات الحقيقية وتقرير الاشياء تلقح الذهن بأوهام مائعة"[1].

وعلى الرغم من هذا العنف الذي يتناول به صَموِيلْ بَاركِرْ الاستعارة، عنف يجده لايكُوف ظالماً، فإن علماء آخرين يعترضون على هذا التجريح ذاهبين إلى أن العلوم الإنسانية لا يمكنها أن تستغني عن هذه الاستعارات ولهذا نراهم يتحدثون عن شعرية العلوم الإنسانية، نظرا لكونها تتزود من خزانات الاستعارة والتمثيل بل والنماذج التي لا نستطيع تجنبها .

(1) مارك جونسون وجورج لايكوف، الاستعارات التي بها نحيا بهاء، ترجمة عبد المجيد جحفة، منشورات توبقال، البيضاء، ص. 185.

ما يهمنا نحن في هذه العجالة هو أن هذه المعرفة المقدمة عن طريق الاستعارة لا تحسم النقاش نظراً لعدم تلاؤمها مع التجربة ومع البرهنة الرياضية ولهذا جاز لنا القول، نظرا لهذه الميوعة، إن العلوم الإنسانية تعتبر من الورثة المتسترين للبلاغة العتيقة وربما للشعر؛ وهكذا فعلى الرغم من اغتراف التاريخ من العلاقات الاستعارية أو التناسبية (الأنالوجية). «يقوم كل استقراء على ما يشبه التكهن بحقيقة ما، إننا نتخيلها ونبتكرها قبل البرهنة عليها. وهذه الإجراءات الجسورة لا يمكن أن تولد إلا الافتراضات... الاقتراض هو استباق القانون. إنها القانون نفسه يصوغه الفكر بشكل اعتباطي [...] إن هذه التناسبية لا تكون محكمة علمياً وجديرة بالثقة العلمية إلا حينما تتعامل مع الأعداد أي مع الأشكال الفارغة العديمة المعنى"[1]. وهذه الاستقراءات هي التي تتمثل في التشبيهات والاستعارات. وهي التي تغزو العلوم الإنسانية كما تغزو لغة الحياة اليومية.

النص 3 «في أن نقص العطاء من السلطان نقص في الجباية» اص.261.

يتوسل ابن خلدون مرة أخرى باستعارة جميلة لأجل ضبط ظاهرة ما. ويتعلق الأمر بالرخاء الذي يعم البلد بسبب بسط يد السلطان. فبسبب هذا المال الذي يصرفه السلطان يقوم العمران وتروج الأسواق ويطلب الناس الفوائد والأرباح وهذا يؤذي ويؤدي إلى إعادة الدورة الرواجية إذ يجني السلطان من وراء ذلك المال العميم في شكل خراج أو في شكل جباية. وقد تعم الفاقة والبؤس بسبب قبض يد السلطان لأن ذلك يؤدي إلى خراب العمران وكساد سوقه وقلة الرواج إذ تقل الأموال التي تخرج من بين يدي السلطان، تلك التي تكون مصدر الرخاء ونمو العمران.

هذه العلاقة القائمة بين السلطان والرعية ؛ على الرغم من وضوحها فإن ابن خلدون تذرع هنا بهذه الاستعارة الجميلة المبتكرة التي تجدر بكبار الشعراء. ورغم ذلك فما يلتمسه ابن خلدون ليس هو الشعروإنما يلتمس التوضيح وإقناع المتلقي بهت وجعل الفكرة التي يحاول ضبطها أوضح أمام العيون. إننا نعرف بالغ المعرفة هذه الحركة في السوق أكثرمما هي واضحة في الدولة. ولهذا نتتخذ السوق نموذجا لما نلحظه في الدولة، كما نقتنع بسهولة حينما تعرض أمام أنظارنا هذه الاستعارة. إن الاستعارة تجعلنا "نرى" حسب تعبير أرسطو ما كان مجرداً في الدولة.

(1) Philibert Secretan, **L'analogie**, ed. puf, (q.s.j.), Paris, 1984, p. 94

إن ابن خلدون لا يقصد هنا إلى إمتاعنا. إن غايته هنا حجاجية أو اقناعية وليست شعرية. أو على الأقل ليست مجرد شعرية على الرغم من اتكائه على هذه الاستعارة المبتكرة. فهو الذي خلقها فيما يبدو ولم يعمد هنا كما فعل في الاستعارات السابقة إلى تلك الاستعارات العامية فحاول تلميعها وتعديلها لكي تنسجم مع الغرض الذي يقصد إليه.

وعلى الرغم من هذا كله فإن هذه الاستعارة شأن أي استعارة حجاجية تخفي الكثير من الجوانب في الدولة والسلطان كما تخفي الكثير من العناصر في السوق. من بين هذه العناصر التي تخفيها الاستعار، أن السلطان ينفق المال الذي يأخذه من الرعية في شكل خراج أو جباية على مواليه. إننا نستطيع المجازفة بالقول إن السلطان هو مقابل التاجر. فالتاجر يبيع والسلطان ينفق ولا يبيع. ويبدو السلطان هنا وكأنه يمسك يده عن العطاء والتاجر لا يعطي وإنما يساهم في عملية يشاركه فيها كل الأطراف. إن في السوق علاقة ندية من حيث الشكل وهذا لا نلاحظه في الدولة كما تحدث عنها ابن خلدون.

وهذا الاختزال يمتد إلى السوق كما يمتد إلى الدولة. فالدولة مقدمة هنا باعتبار هذه المصالح المتبادلة بريئة، إنها تكشف عن المظهر الإيجابي للسوق وتخفي كل المظاهر السلبية فيه، مثل الضغط والحرمان والابتزاز والغش والخداع وعدم التكافؤ. تماما كما يخفي ابن خلدون فى الدولة كل تلك المظاهر غير الإنسانية في هذا التعامل.

وهذا الغموض أو الاختزال طبيعي في الاستعارات الحجاجية فمتى اصبحت الاستعارة متآلفة الطرفين (وهذا محال عمليا) تكف عن أن تكون حجاجية. إنه من الضروري أن تحتفظ الاستعارة بقدر من الغموض شأن كل الأساليب الحجاجية؛ بل من الضروري أن تظل محتفظة بقدر ما من الهشاشة تجعل امكانية الطعن فيها أمراً وارداً باستمرار. وإذا انتفى هذا الغموض كفت هذه الأداة عن أن تكون حجاجية لكي تصبح علمية. وهذا يخرج هذه الأداة من دائرة العلوم الإنسانية إلى دائرة العلوم الحقة. بل ربما جاز القول تخرج هذه العلوم من دائرة العلوم الإنسانية لكي تصبح علوما حقة.

النص 4 : «قي أن عالم الحوادث الفعلية إنما يتم بالفكر ص. 438.

في هذا النص بميز ابن خلدون بين الفعل الإنساني والفعل الحيواني. إن الأول يمتاز بالقدرة على الربط بين الأحداث في حين أن الحيوانات لا تدرك هذه

السببية إطلاقا. وهذا ما يجعلها تابعة. وهذا التعقل الإنساني المدرك للسببية يمثل سند تحكم الإنسان في الحيوان. ويحاول ابن خلدون التمييز بين القدرات الإنسانية المحكومة بالتفاوت فبعض الناس يرتقي لكي يدرك هذه السببية في الدرجة الخامسة وهذه الفئة من الناس تمثل أذكاهم وتقف فئة أخرى عند حدود الدرجتين أو الثلاث.

لم يكن في استطاعة ابن خلدون أن يكشف عن هذه الفكرة ويؤكدها دون أن يسند قوله هذا باستعارة، مبتكرة مرة أخرى، إذ إن الاستعارة تزوده بواقعة معروفة شائعة ليست مثارنقاش. إنها موضع اتفاق العموم. وما يكتشفه الآن أوما يحاول ضبطه تخفى على الناس وتستعصي على مداركهم. إذ إننا نواجه هنا أمراً غير ملموس بل خفي لا يقع في دائرة الحواس.

وحين يؤكد ابن خلدون هذا الأمر فلا يجد له أية وسيلة تجريبية أو منطقية حاسمة لكل الشكوك. لا مناص مرة أخرى من الأداة البلاغية التي تؤكد تأكيدا احتماليا أو مؤقتا بشيء ملموس ومعروف وقابل للتصديق. إن هذه الوسيلة هنا هي هذه الاستعارة.

ونموذجها هنا هو الشطرنج. إن الإنسان هو وحده. دون الحيوان، المتمكن من مزاولة هذه اللعبة بسبب التمكن من ادراك السببية هنا كما في الحوادث. وبعض الناس أذكى من بعض في لعب الشطرنج، كذلك الناس درجات في إدراك هذه السببية "الأحدائية". فمن الناس من يصل به الذكاء إلى إدراك الرتبة الخامسة ومنهم من يقف عند حدود الرتبة الثانية. وهؤلاء أقل ذكاء من الآخرين.

على الرغم من وضوح هذه الاستعارة وقدرتها الإقناعية أو الحجاجية وذلك نظرا لقوة نفاذ هذه الاستعارة ووضوحها وقلة أبعادها. ومع هذا كله فإنها بعيدة كل البعد عن اليقين العلمي. إنها تقف عند حدود الاحتمال والمقبولية والشيوع. يجوز أن نسلم بهذه الاستعارة في حد ذاتها. فنعتبر بعض الناس أذكى من بعض لمجرد التمكن من هذه اللعبة القائمة على السببية. ولكن لا يمكن أن ندعي ادعاء علمياً بأن ما يحدث في الشطرنج هو نفسه ما يحدث في الربط بين الأحداث.

وعلى الرغم من هذا كله فإن هذه الاستعارة تثير مشكلا هاماً وهو أن ابن خلدون تنبه إلى حدود قصورها واشكالها الحجاجي. فلنستمع إلى كلامه وهو ينبهنا على القصور الاستعاري على المستوى الاقناعي كما ينبهنا كذلك على المظهر الاختزالي

الذي تشكو منه هذه الاستعارات. يقول ابن خلدون : "وإذا كان هذا المثال غير مطابق، لان لعب الشطرنج بالملكة [أي المران والتعلم] ومعرفة الأسباب والمسببات بالطبع والملكة، لكنه مثال يحتذي به الناظر في تعقل ما يورد عليه من القواعد".

إن هذه الاستعارة لا تكتفي بمحاولة تأكيد الفكرة على سبيل الحجاج الهش. بل إنها تسعى في نفس الوقت إلى ادراك القصور الذي تعاني منه.

خلاصة.

لا يبدو لي ان المؤرخ محق حينما يزعم أنه قد فهم خطاب ابن خلدون التاريخي وهو يتجاهل هذه الاستعارات، وهي كثيرة جداً في المقدمة. كيف يمكن الزعم بأننا قد تمكنا من معنى النص الخلدوني ونحن نعاني من خداع الاستعارات التي نتوهم أنها مجردُ حليات شعرية. إن الاستعارات نمط من الفكر كنا إلى عهد قريب نسيجه في مجال الشعر، وهذا وهم وضعي عاش دهراً وهو اليوم مجرد ذكرى حتى وسط نقاد الشعر. إن الاستعارة تقول شيئاً وليست مجرد زخرف زائد. من منا لا يتذكر الدور الذي يلعبه التناسب والنماذج أو الموديلات في العلوم الإنسانية.

وينبغي القول أننا نكتفي في هذا العرض بالقول إننا ننبه على ميدان يمكن أن يكون موضوع دراسات عميقة تتجاوز هذا الطرح الخطاطي الذي نقترحه هنا. وأعتقد أن هذا من شأنه أن يجعلنا نفهم بشكل أفضل وضعية العلوم الإنسانية ومواطن قصورها وقوتها وعلاقاتها الحقيقية مع العلوم الأخرى والفنون.

نصوص التحليل

1. في أن الدولة لها أعمار طبيعية كما للأشخاص. (ص. 158)

"اعلم أن العمر الطبيعي للأشخاص على ما زعم الأطباء والمنجمون مائة وعشرون سنة وهي سنو القمر الكبرى عند المنجمين. ويختلف العمر في كل جيل بحسب القرانات، فيزيد عن هذا وينقص منه، فتكون أعمارُ بعض أهل القرانات وبعضهم خمسين أو ثمانين أو سبعين على ما تقضيه أدلة القرانات عند الناظرين فيها. وأعمار هذه الملة ما بين الستين إلى السبعين كما في الحديث. ولا يزيد على العمر الطبيعي الذي هو مائة وعشرون إلا في الصور النادرة وعلى الأوضاع الغريبة من الفلك كما وقع في شأن نوح عليه السلام، وقليل من قوم عاد وثمود. وأما أعمار الدول أيضا وإن كانت تختلف بحسب القرانات، إلا أن الدولة في الغالب لا تعدو

أعمار ثلاثة أجيال. والجيل هو عمر شخص واحد من العمر الوسط فيكون أربعين الذي هو انتهاء النمو والنشوء إلى غايته. قال تعالى : "حتى إذا بلغ أشده وبلغ أربعين سنة". ولهذا قلنا إن عمر الشخص الواحد هو عمر الجيل. ويؤيده ما ذكرناه في حكمة التيه الذي وقع في بني اسرائيل، وأن المقصود بالأربعين فيه فناء الجيل الأحياء ونشأة جيل آخر لم يعهدوا الذل ولا عرفوه؛ فدل على اعتبار الأربعين في عمر الجيل الذي هو عمر الشخص الواحد.

وإنما قلنا إن عمر الدولة لا يعدو في الغالب ثلاثة أجيال : لأن الجيل الأول لم يزالوا على خلق البداوة وخشونتها وتوحشها من شظف العيش والبسالة والافتراس والاشتراك في المجد فلا تزال بذلك سورة العصبية محفوظة فيهم، فحدهم مرهف، وجانبهم مرهوب، والناس لهم مغلوبون.

والجيل الثاني تحول حالهم بالملك والترف من البداوة إلى الحضارة ومن الشظف إلى الترف والخصب، ومن الاشتراك في المجد إلى انفراد الواحد به، وكسل الباقين عن السعي فيه، ومن عز الاستطالة إلى ذل الاستكانة. فتنكسر سورة العصبية بعض الشيء، وتؤنس منهم المهانة والخضوع. ويبقى لهم الكثير من ذلك، بم أدركوا الجيل الأول وباشروا أحوالهم وشاهدوا (من) اعتزازهم وسعيهم إلى المجد ومراميهم في المدافعة والحماية، فلا يسعهم ترك ذلك بالكلية، وإن ذهب منه ما ذهب، ويكونون على رجاء من مراجعة الأحوال التي كانت للجيل الأول؛ أو على ظن من وجودها فيهم.

وأما الجيل الثالث فينسون عهد البداوة والخشونة كأن لم تكن، ويفقدون حلاوة العز والعصبية بما هم فيه من ملكة القهر ويبلغ فيهم الترف غايته بما تفنقوه من النعيم وغضارة العيش، فيصيروك عيالا على الدولة، ومن جملة النساء والولدان المحتاجين للمدافعة عنهم؛

وتسقط العصبية بالجملة ؛ وينسون الحماية والمدافعة والمطالبة، ويلبسون على الناس في الشارة والزي وركوب الخيل وحسن الثقافة يموهون بها، وهم في الأكثر أجبن من النسوان على ظهورها. فإذا جاء المطالب لهم لم يقاوموا مدافعته، فيحتاج صاحب الدولة حينئذ إلى الاستظهار بسواهم من أهل النجدة، ويستكثر بالموالي، ويصطنع من يغني عن الدولة بعض الغناء، حتى يتأذن بانقراضها، فتذهب الدولة بما حملت. فهذه كما تراه ثلاثة أجيال فيها يكون هرم الدولة وتخلفها.

ولهذا كان انقراض الحسب في الجيل الرابع كما مر في أن امجد والحسب إنما هو في أربعة آباء. وقد أتيناك فيه ببرهان طبيعي كاف ظاهر مبني على ما مهدناه قبل من المقدمات؛ فتأمله فلن تعدو وجه الحق إن كنت من أهل الإنصاف.

وهذه الأجيال الثلاثة عمرها مائة وعشرون سنة على ما مر. ولا تعدو الدول في الغالب هذا العمر بتقريب قبله أو بعده إلا إن عرض لها عارض آخر من فقدان المطالب، فيكون الهرم حاصلا مستوليا والطالب لم يخضُرها، ولو قد جاء الطالب لما وجد مدافعا. "إفإذا جاء أجلهم لا يستأخرون ساعة ولا يستقدمون"

فهذا العمر للدولة بمثابة عمر الشخص من التزيد إلى سن الوقوف، ثم إلى سن الرجوع. ولهذا يجري على ألسنة الناس في المشهور أن عمر الدولة مائة سنة، وهذا معناه. فاعتبره واتخذ منه قانونا يصحح لك عدد الآباء في عمود النسب الذي تريده من قبل معرفة السنين الماضية إذا كنت قد استربت في عددهم، وكانت السنون الماضية منذ أولهم محصلة لديك فعُدَّ لكل مائة من السنين ثلاثة من الآباء؛ فإن نفدت على هذا القياس مع نفود عددهم فهر صحيح، وإن نقصت عنه بجيل فقد غلط عددهم بزيادة واحد في عمود النسب، وإن زادت بمثله فقد سقط واحد. وكذلك تأخذ عدد السنين من عددهم إذا كان محصلا لديك، فتأمله تجده في الغالب صحيحا. "والله يقدر الليل والنهار".

2. في أن الهرم إذا نزل بالدولة لا يرتفع (ص. 268)

قد قدّمنا ذكر العوارض المؤذنة بالهرم وأسبابه واحدا بعد واحد، وبينا أنها تحدق للدولة بالطبع، وأنها كلها أمور طبيعية لها. وإذا كان الهرم طبيعياً في الدولة كان حدوثه بمثابة حدوث الأمور الطبيعية، كما يحدث الهرم في المزاج الحيواني. والهرم من الأمراض المزمنة التي لا يمكن دواؤها ولا ارتفاعها؛ لما أنه طبيعي، والأمور الطبيعية لا تتبدل. وقد يتنبه كثير من أهل الدول ممن له يقظة في السياسة؛ فيرى ما نزل بدولتهم من عوارض الهرم، ويظن أنه ممكن الارتفاع، فيأخذ نفسه بتلافي الدولة وإصلاح مزاجها عن ذلك الهرم، ويحسبه أنه لحقها بتقصير من قبله من أهل الدولة وغفلتهم؛ وليس كذلك، فإنها أمور طبيعية للدولة، والعوائد هي المانعة له من تلافيها. والعوائد منزلة طبيعية أخرى؛ فإن من أدرك مثلا أباه وأكثر أهل بيته يلبسون الحرير والديباج ويتحلون بالذهب في السلاح والمراكب ويحتجبون عن الناس في المجالس والصلوات، فلا يمكنه مخالفة سلفه في ذلك إلى الخشونة في اللباس والزي والاختلاط بالناس، إذ العوائد حينئذ تمنعه وتقبح عليه مرتكبه. ولو

فعله لرمي بالجنون والوسواس في الخروج عن العوائد دفعة، وخشي عليه عائدة ذلك وعاقبته ذلك وعاقبته في سلطانه.

وانظر شأن الأنبياء في إنكار العوائد ومخالفتها، لولا التأييد الإلهي والنصر السماوي. وربما تكون العصبية قد ذهبت فتكون الأبهة تعوض عن موقعها من النفوس. فإذا أزيلت تلك الأبهة مع ضعف العصبية تجاسرت الرعايا على الدولة بذهاب أوهام الأبهة ؛ فتتذرع الدولة بتلك الأبهة ما أمكنها حتى ينقضي الأمر.

وربما يحدث عند آخر الدولة قوة توهم أن الهرم قد ارتفع عنها ويومض ذبالها إيماضة الخمود، كما يقع في الذبال المشتعل فإنه عند مقاربة انطفائه يومض إيماضة توهم أنها اشتعال وهي انطفاء. فاعتبر ذلك، ولا تغفل سر الله تعالى وحكمته في اطراد وجوده على ما قدر فيه. "ولكل أجل كتاب".

3. في أن نقص العطاء من السلطان نقص في الجباية (ص. 261)

والسبب في ذلك أن الدولة والسلطان هي السوق الأعظم للعالم، ومنه مادة العمران. فإذا احتجن السلطان الأموال أو الجبايات، أو فقدت فلم يصرفها في مصارفها، قلَّ حينئذ ما بأيدي الحاشية والحامية، وانقطع أيضاً ما كان يصل منهم لحاشيتهم وذويهم. وقلت نفقاتهم جملة وهم معظم السواد، ونفقاتهم أكثر مادة للأسواق ممن سواهم. فيقع الكساد حينئذ في الأسواق، وتضعف الأرباح في المتاجر فيقل الخراج لذلك؛ لأن الخراج والجباية إنما تكون من الاعتمار والمعاملات ونفاق الاسواق وطلب الناس للفوائد والأرباح. ووبال ذلك عائد على الدولة بالنقص لقلة أموال السلطان حينئذ بقلة الخراج. فإن الدولة كما قلناه هي السوق الأعظم أم الأسواق كلها، وأصلها ومادتها في الدخل والخرج، فإن كسدت وقلت مصارفها فأجدر بما بعدها من الأسواق أن يلحقها مثل ذلك وأشد منه. وأيضاً فالمال إنما هو متردد بين الرعية والسلطان منهم إليه، ومنه إليهم، فإذا حبسه السلطان عنده فقدته الرعية. سنة الله في عباده.

4. في أن عالم الحوادث الفعلية إنما يتم بالفكر (ص. 438)

اعلم أن عالم الكائنات يشتمل على ذوات محضة، كالعناصر وآثارها والمكونات الثلاثة عنها، التي هي المعدن والنبات والحيوان. وهذه كلها متعلقات القدرة الإلهية وعلى أفعال صادرة عن الحيوانات، واقعة بمقصودها؛ متعلقة بالقدرة التي جعل الله لها عليها : فمنها منتظم مرتب، وهي الأفعال البشرية؛ ومنها غير منتظم ولا مرتب؛ وهي أفعال الحيوانات غير البشر. وذلك الفكر يدرك الترتيب بين الحوادث بالطبع

أو بالوضع؛ فإذا قصد إيجاد شيء من الاشياء، فلأجل الترتيب بين الحوادث لابد من التفطن بسببه أو علته أو شرطه وهي على الجملة مبادئه؛ إذ لا يوجد إلا ثانيا عنها ولا يمكن إيقاع المتقدم متأخراً ولا المتأخر متقدماً. وذلك المبدأ قد يكون له مبدأ آخر من تلك المبادئ لا يوجد إلا متأخراً عنه ؛ وقد يرتقي ذلك أو ينتهي. فإذ انتهى إلى آخر المبادئ في مرتبتين أو ثلاث أو أزيد، وشرع في العمل الذي يوجد به ذلك الشيء بدأ بالمبدأ الأخير الذي انتهى إليه الفكر؛ فكان أول عمله. ثم تابع ما بعده إلى أخر المسببات التي كانت أول فكرته مثلا؛ لو فكر في إيجاد سقف يكنُّه انتقل بذهنه إلى الحائط الذي يدعمه، ثم إلى الأساس الذي يقف عليه الحائط فهو أخر الفكر ثم يبدأ في العمل بالأساس ثم بالحائط ثم بالسقف وهو آخر العمل.

وهذا معنى قولهم : أول العمل آخر الفكرة، وأول الفكرة آخر العمل؛ فلا يتم فعل الإنسان في الخارج إلا بالفكر في هذه المرتبات لتوقف بعضها على بعض. ثم يشرع في فعلها. وهو آخرها في الفكر. ولأجل العثور على هذا الترتيب يحصل الانتظام في لأفعال البشرية.

وأما الأفعال الحيوانية لغير البشر فليس فيها انتظام لعدم الفكر الذي يعثر به الفاعل على الترتيب فيما يفعل، إذ الحيوانات إنما تدرك بالحواس ومدركاتها متفرقة خالية من الربط لأنه لا يكون إلا بالفكر. ولما كانت الحواس المعتبرة في عالم الكائنات هي المنتظمة؛ وغير المنتظمة إما هي تبع لها، اندرجت حينئذ أفعال الحيوانات فيها؛ فكانت مسخرة للبشر. واستولت أفعال البشر على عالم الحوادث، بما فيه، فكان كله في طاعته وتسخره. وهذا معنى الاسخلاف المشار إليه في قوله تعالى : "إني جاعل في الأرض خليفة"، فهذا الفكر هو الخاصة البشرية التي تميزبها البشر عن غيره من الحيوان. وعلى قدر حصول الأسباب والمسببات في الفكر مرتبة تكون إنسانيته. فمن الناس من تتوالى له السببية في مرتين أو ثلاث؛ ومنهم من لا يتجاوزها ومنهم من ينتهي إلى خمس أو ست فتكون إنسانيته أعلى. واعتبر ذلك بلاعب الشطرنج : فإن في اللاعبين من يتصور الثلاث حركات والخمس الذي ترتيبها وضعي؛ ومنهم من يقصر على ذلك لقصور ذهنه. وإن كان هذا المثال غير مطابق، لان لعب الشطرنج بالملكة، ومعرفة الأسباب والمسببات بالطبع لكنه مثال يحتذي به الناظر في تعقل ما يورد عليه من القواعد. والله خلق الإنسان وفضله على كثير من خلقه تفضيلا.

مصدر النصوص : ابن خلدون، **المقدمة**، تحقيق درويش الجويدي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1996.

البلاغة في خدمة السياسة
خطاب حركة 15 ماي 2011 الإسبانية نموذجا[1]

تقديم. موضوع هذا البحث ومدونته هو خطابات "حركة 15 ماي" الإسبانية، سنة 2011. وهي الحركة التي اشتهرت أيضاً بتسمية "المستاؤون" تماماً كما دعيت حركة مناظرة لها وسابقة عليها في إيسْلانْديَا سنة 2008 باسم "أصوات الشعب"، والحركة التي عرفها العالم العربي التي دعيت "الربيع العربي"، والحركة التي عرفتها اليونان باسم "مواطنون مستاؤون". ولقد أنتجت حركة 15 ماي الإسبانية كمّاً وافراً من الخطابات التي "يسعى من خلالها الفاعلون إلى إنشاء رؤية محددة للعالم، وامتلاك ولاء المواطن للمشروع السياسي الخاص وإحداث تغييراتٍ فعلية في المؤسسات"[2].

هذه المدونة من الخطابات تستقطب في جملتها شعارات وبيانات ورسوماً أومدونات في لافتات تتصدر المظاهرات الضخمة أو عبارات مكتوبة على صفحات الورق المقوى يحملها عالياً المتظاهرون. ولقِصَر كثير من هذه النصوص، وهي في غالبيتها شعارات slogans، فهي تشبه الأجناس البسيطة من قبيل الحكم السائرة والأمثال[3].

وعلى الرغم من أن هذه الخطابات السياسية يمكن تناولها من زوايا متعددة لسانية وإيديولوجية وسوسيولوجية وسياسية ونفسية، فقد اخترت هنا أن أتناول هذه الخطابات من زاوية بلاغية. وينسجم هذا التوجه مع ما ذهب إليه أُولِيفْيِي رُوبُولْ حينما قال : «إن أي شعار هو بلاغي[4]Tout slogan est rhétorique». إنه

---

(1) هذه المقالة نشرت أول مرة بعنوان : «خطاب حركة 15 ماي الإسبانية، أو البلاغة في خدمة السياسة»، في بلاغة الخطاب السياسي، د. محمد مشبال، منشورات الاختلاف وضفاف ودار الأمان بالرباط، 2016

(2) David Pujante y Esperanza Morales Lopez, "Discurso político, Constructivismo y retórica : Los eslóganes del 15-M". p. 32 www.academia edu

(3) الواقع أننا ننظر بعين الخيبة إلى كتاب أنْدْرِي جُولز
Andre Jolles, **Les formes simples**, Editions du Seuil, Paris, 1972.
الذي لم يخص هذا الجنس من الخطاب بعناية تذكر.

(4) Olivier Reboul, **Le slogan**, Bruxelles, ed. Complexe, 1975. p. 24.

يسعى إلى التأثير في اختيارات الناس، بالاستعانة بمجموعة المقومات اللفظية. وهذه المقومات التي نخصها بالتحليل هنا هي : 1. المشترك اللفظي و2. الاستعارة و3. والتوازي و4. التناص.

المشترك اللفظي هو أن تكون للكلمة الواحدة عدة معان تطلق على كل منها على طريقة الحقيقة لا المجاز. وإذا كانت هناك حالات حيث تمكن ملاحظة علاقة تشابه بين معاني المشترك كما في حالة "نقد" من النقود و"نقد" من فحص وتحليل خطابٍ ما. ففي الحالتين هنا محاولة تمييز بين ما يعبّر عن جوهر الشيء، وما هو مجرد مظهر، وفي حالات أخرى يصعب الوقوف على مشابهةٍ ما. من هذا القبيل كلمة غروب الدالة بالتساوي على غروب الشمس، وعلى الدلو الكبيرة، وعلى الأرض المستوية. يقول لَاينْس : "يمكن بدءاً أن يكون معنيان (أو أكثر) مقرونين بألفاظ مشتركة في لغةٍ ما، ولا يكونان كذلك في لغةٍ أخرى. وبهذا يصبح من الصعوبة ترجمة جملةٍ ما لأننا لا نكون على علمٍ بالمعنى المشترك الذي حصره وبثه المتحدثُ"[1].

تستعمل اللغة الإسبانية، كلمة banco للدلالة، على سبيل الاشتراك اللفظي على شيئين، وهما المصرف أو البنك وعلى مقعد الحدائق. السياق هو الذي يقوم بعملية الفرز ويحدد هذا المعنى أو ذلك. ونظراً للأهمية المتسلطة التي اكتسبتها كلمة بنك في الأزمة التي اجتاحت العالم وحيث كانت الأبناك هي المسؤولة الأولى ومعها المؤسسات الحاكمة، فقد كان لها حضور ملحوظ في كثيرٍ من الشعارات.

فلنتأمل هذا المثال :



هذا البنك لا يسرق، يمكن أن تجلس عليه وأن تضع ثقتك فيه

---

(1) John Lyons, **Eléments de sémantique**, ed. Larousse, Paris, 1978, p. 191.

لو افترضنا أنني أقول لك الآن وأنا في إحدى حدائق المدينة: "تعالى واجلس بجانبي على هذا البانكو الجميل"، لكانت العبارة عادية ولما كان هناك استحضار لمؤسسة بَانْكُو، أو أن استحضاره سيكون فضولاً دلالياً. أما أن يكون مرسل العبارة من ثوار 15 ماي، في ساحة النضال ضد الحكومة الفاسدة والأبناك المحترفة للاحتيال على الناس وسرقة أموالهم، فإن استحضار هذه الأبناك الناهبة أمر ضروري. بل إن هذا النهب البنكي يكون هو الرسالة. في هذا المناخ السياسي الذي تشير فيه كل الأصابع إلى البنك لا يمكن أن تمسح بالكامل من ذهنك صورة البنك المتسلطة، لكي تفهم من بَانكُو صورة المقعد لا غير. إذن أنت مرغم وملزم على إشعال فتيل الاتصال بين هذه الأشياء من خلال التسمية المشتركة.

لا ننس أن المبدع، أو واضع هذا الشعار، قصد إلى وضع المتلقي في حالة الربط بين هذين الشيئين. كما يدرك أن فوز هذه العبارة يتوقف على مدى استجابة المتلقي لهذا القصد. فلو افترضنا أن هذه الاستجابة لم تتم بالشكل الذي خطِّطَ له عند الباث، فإننا سنعتبر الخطاب قد تعرض للإخفاق. يمكن القول إن لهذا المشترك تلويناً سخرياً. فكأن الباث يريد أن نستحضر المصرف في الوقت الذي يقول المقعد. يعم هذا الإيحاء نلك المفارقة بين استشعار الأمان مع المقعد وارتقاب الشر مع المصرف.

ومن هذا القبيل أيضاً هذا المثال:

Si te fías de los bancos, acabarás durmiendo en uno

إذا وضعت ثقتك في الأبناك فسينتهي بك المطاف إلى النوم في أحدها

هناك تحققان لكلمة بنْكُو. يدل الأول على المصرف، في حين أن التحقق الثاني وهو هنا ضمير يعود على الأول، يعني مقعد. والمعنى أن من يضع ثقته في البنك سينتهي به المطاف إلى الإفلاس ويطرد من بيته الذي يستولى عليه البنك بسبب العجز عن تسديد حصص القرض الشهرية. ولهذا فبعد الطرد من البيت يصبح الشارع هو المأوى والمقعد هو السرير. ما يقوي هذا المشترك اللفظي هنا هو أن التحقق الثاني عبارة عن ضمير يشير إلى التحقق الأول. إلا أن هذه الإحالة لفظية فقط، وليست دلالية، إذ دلالة الكلمتين المتطابقتين متباينة.

لاحظ أن موضوعة البنك أساسية في خطاب المحتجين. كيف لا وهو سبب هذه الأزمات التي اجتاحت الغرب، وذهبت ضحيتها فئات عريضة من الشعب. ولهذا لم

يرهؤلاء المحتجون في أرباب البنوك شيئاً آخرغيراللصوص. سلطة المال والسلطة السياسية والإعلام بمختلف وسائله كانوا جميعاً مرمى سهام المحتجين.

إلا أن أشهرالمشركات للفظية التي أبدعتها حركة ماي المثال التالي :

No hay pan para tanto chorizo

لا يتوفر خبز لهذا العدد من اتْشُورِيسُو[1]

اتْشُورِيسُو كلمة تعني بالإسبانية اللحم المخلّع أو المجفف والممزوج بالفلافل الحارة وهو جاهز للاستهلاك مع الخبز، وتعني أيضاً على سبيل الاشتراك اللفظي "اللصوص". إلا أن الدلالة على اللحم المخلع الجاهز قد يكون، شأنه شأن أغلب المشترك اللفظي، أسبق على معنى الدلالة على اللصوص. خاصة وأن العبارة تتصدرها كلمة خبز. إذن في المنطلق هنا حضور متناظرة isotopie "التغذية"، أو هناك على الأقل حصرللمجال الدلالي الممتد في بقية كلمات العبارة المرتقبة. ولهذا فإننا حينما نسمع تْشُورِيسُو نبادرإلى وضع اللفظة في خانة "التغذية" خاصة وأن الخبزيدعم هذا المعنى أو التوقع. إلا أن السياق جاد وهو لا يستسيغ هذا التأويل. نحن لسنا هنا في مقام الولائم، بل إن بعض الشعارات المرفوعة في باب الشمس تقول :

No estamos de fiesta, seguimos luchando

لسنا محتفلين، نحن نتابع المقاومة

"هذا ليس احتفالاً". هذا على الرغم من أن المتلقي المكتفي بهذا المعنى لا يمكن اتهامه بأنه مقصِرٌ. ومع ذلك فإن الخسارة الجمالية والإقناعية تكون رهيبة. بهذا التأويل لا نشعل فتيل الاشتراك اللفظي في كلمة تشُورِيسُو وحسب، بل نعود إلى كلمة خبزلنؤولها بمعنى "مد اللصوص بعناصرالحياة والعافية" أو"إن الموارد من القلة بحيث أنها لا تكفي لا تكفي لإشباع نهم اللصوص".

يمكن أن نزعم أن الكلمة المهيمنة بشكل بالغ الإثارة في خطاب حركة 15 ماي هي كلمة Sol سُولْ أي الشمس. وأستطيع أن أجازف بالقول إن الرسالة القوية والنافذة لحركة ماي، الرسالة التي كثفت شعارها السياسي والإقناعي قد تمت

(1) Chorizo ibérico. Liquidación!

صياغتها بهذه اللفظةsol سُولْ. وأعتقد أن سبب ذلك يعود إلى أن الساحة التي كانت محل الاعتصام في العاصمة الإسبانية اسمها "بَابُ الشَّمس" **Puerta de sol**. وبهذا فقد كانت العبارات التي ترد فيها كلمة الشمس للإشارة إلى الساحة موضوع التباس بينها وبين الشمس الكوكب. أي إن هناك إلحاحاً على استعمال هذه الكلمة على سبيل الاشتراك اللفظي.

فلنبدأ بمثال : **sol ución**. إننا نتوفر في هذه الكلمة على كل أطراف الاشتراك. كلمة solución تعني الحل. إلا أن تشقيقها إلى لفظين أحدهما دال وهو، **sol** والآخر غير دال وهو **ución** ، قد بعث معنى هاماً وهو **sol** بمعانيها الإيحائية القائمة على الاشتراك. كأن المبدع يقول : الحل يأتي من ساحة باب الشمس. إلا أن هناك من جهة أخرى استحضار الشمس. إن هذا يذكر بحالات أخرى حيث تشقق كلمة واحدة إلى أجزاء يحمل كل منها معنى. من هذا القبيل ما نلاحظه في المثال **ayuntamiento** أي "البلدية" التي تم تشقيقها إلى **untamiento ay** فإذا نقلنا هذه المتوالية الصوتية إلى كتابتها المناسبة نقول **hay untamiento** حيث يصبح المعنى هو "تُوجدُ رشوة".

انطلاقاً من هذين المثالين الأخيرين يمكن الزعم بأن المشترك اللفظي جنسان أحدهما مأثور أو معطى أو جاهز كما لاحظنا في مثال بَانكو، وتْشُورِيسُو والآخر مبتدع وموضوع، كما نلاحظ في مثالي **sol ución**، **ay untamiento**، إذ المبدع، لا المعجم، هو الذي خلق هذا المشترك، ولم يكن له وجود قبلي. إننا نتوفر هنا على اللفظة الأصلية الخالية من الاشتراك وعلى المركب المستخلص منه وبالارتباط معه الذي يحقق الاشتراك اللفظي. ومع الاشتراك اللفظي التعدد الدلالي.

والأقوى من هذه الأمثلة ما فعلته الباحثة الإسبانية مَاريا دُولورِيسْ بِيبِيرُو جَارْسِيَا المدافعة عن حركة 15 ماي، حينما وضعت لمقالةٍ لها في الموضوع العنوان التالي :

«Humor y subversión de la doxa. El humor del 15 M contra el neo-caca-pipi-talismo»

"المزاج وقلب الرأي. مزاج 15 ماي ضد نيو- كاكا - بِيبِي - تاليسمو"[1].

(1) كاكا، تعني في لغة الأطفال الغائط وبِي بي تعني البول.

فقد تولدت عن هذا التشقيق أربع كلمات تعبر في جملتها عن هجاء لاذع للرأسمالية. ومن هذا القبيل أيضاً : **Queremos AMORcracia**. حيث تم تركيب كلمة مع نصف كلمة أخرى. أو بالأحرى إذا راعينا تأليف كلمة ديموقراطية من ديمو وقراطيا أي الشعب والسلطة أي سلطة الشعب، ركبنا كلمة مع أخرى، فتصبح بذلك سلطة الحب. إلا أن هذا النحت من ابتكار ثوار ماي.

إلا أن الغالب في استعمال لفظة **sol** **سُولْ** في حركة 15 ماي هو استعمال الاشتراك اللفظي أو الاستعاري أو هما معاً. لا أعتقد أن هناك كلمة تمتعت في حركة 15 ماي بكل هذا الامتياز والحظوة.

إن الخطاب المعتمد على المشترك اللفظي له علاقة ما بالاستخدام الاستعاري. ولهذا تصفه نورْيَا بِيرِيثْ بِيثِينتِي "بأنه قريبٌ جداً من الاستعارة"[1]. فعلى الرغم من أننا حينما نتلقي "شمس" باعتبارها اسم علم، فإن هذا لا يبطل في بعض الأحيان استحضار الشمس أو النجم المضيء. وعلى الرغم من أن هذا التنقل بين المعاني قد يكون آلياً وبريئاً من أية لمسة جمالية ففي بعض الأحيان يكون القصد الجمالي قوياً، ويكون الأثر الإقناعي، تبعاً لذلكَ، نافذاً.

ومن هذا القبيل أيضاً هذه العبارة :

لقد امتلكنا الشمس، والآن نريد القمر

Ya tenemos Sol, ahora queremos la luna

ففي هذا المثال، نجد شمس تتنازعها المعاني الحرفية والاشتراك اللفظي. إن الشمس هنا هي محل الاعتصام. إنها هي التي تقبل الامتلاك. بالفعل لقد امتلكوها بالاعتصام فيها ومنعها على القوة القمعية. إلا أن مبدع هذا الشعار قد انعطف انعطافة استعارية خاصة فارضاً إياها على المتلقي حينما أضاف هذه العبارة الطفولية الحالمة والآن نريد القمر. والمقصود هو أننا نريد ما هو أكثر من ساحة باب الشمس. أي تغيير النظام. القمر استعارة إذن. القمر استعارة لأنه لا يتوفر على شيءٍ آخر يتسمى به كما هو أمر شمس. ولأن دالّ الشمس ما يزال يرن في آداننا، ولأنه مشترك لفظي يدل، علاوة على الساحة، على الشمس، ولأن هذا المعنى الإيحائي يجعلنا مهيئين لاستحضار باقي عناصر الكون من نجوم وأقمار وكواكب فقد ساغ

(1) Nuria Perez Vicente, «El lenguaje político del 15-M : hacia una nueva retorica de la indignación", UNED, **Revista Signa** 22, (2013), pgs, 569-594).

إطلاق استعارة القمر. وهذا القمر الاستعارة فَرَضَ بشكل سلس جداً تلوين شمس تلويناً استعارياً.

لقد لقيت تسمية ساحة باب الشمس مصيراً سعيداً. ولذلك تم تخليدها بفضل هذه الشعارات الشعرية الراقية، وبفضل توأمتها الاسمية مع كوكب الشمس، وبفضل كونها مكان نزول وإقامة ثوار ماي.

الاستعارة. الاستعارة هي شيء غريبٌ يُنظرُ من خلاله إلى شيءٍ آخر. إنها تقيم أواصر بين الشيئين: المستعار له والمستعار منه، بحيث أنها تكشف عن ملامح لا ترى بالخطاب النثري. إن حديث المتنبي عن الحمى باستعارة الحبيبة يخفي الكثير من شرورها، كما أن الحبيبة تكتسب بسبب هذا الربط ملامح الأذى والشر. وإذا كان البعض يحاول حصر الاستعارية في الشعر، فالحقيقة هي أنها خاصية متجذرة في اللغة؛ واللغة لا تقوم بدونها. إنها وسيلة كل المغامرات اللغوية الابداعية في الشعر ولغة التداول اليومي والعلوم والفنون والخطاب السياسي. ولأمر كانت الاستعارة سيدة المحسنات في خطاب ثوار حركة ماي. إنها المقوم الذي لا يضاهى في حمل الرسالة الثورية. والاستعارة فوق هذا وذاك تتمتع بهذه القدرة العظيمة في تفتيق الكوامن الانفعالية[1]، وتبعاً لذلك تقيم هذا الرابط مع قلب الإنسان وليس عقله فقط. بهذا نفسِّرُ فوز استعارات وخطاب 15 ماي.

فلنتأمل هذه الاستعارة المجسدة للصراع الأبدي بين مالكي السلطة والتواقين إلى الحرية. تمثل هذه الموضوعة مركزاً في الخطاب السياسي لحركة 15 ماي. إنه موضوع يعود باستمرار في أشكال استعارية مختلفة. لنتأمل هذه الاستعارة الإيقونية:

---

(1) يقول باتريك شَارُودُو:

«إن تأمل عدد معيَّن من الخطابات. بالخصوص تلك التي تنتمي إلى التواصل السياسي والإشهاري والإعلامي أو التعليمي. من خلال تداولها الاجتماعي يبين بوضوح أن هذه لا تعود بالضبط إلى حجاج منطقي وحسب، بل تعود بشكل أقوى إلى الإخراج [أو الأداء] الإقناعي، حيث يفوز الإيتُوسْ والبَاتُوسْ، بقيامهما على أساس تخييلات الحقيقة، بحصة الأسد، تاركين للوغُوسْ نصيباً هزيلاً. وفي الحقيقة فإن الذوات المتحدثة، التي تسعى إلى تحفيز الآخر نحو الفعل أو إلى القول أو التفكير، يحرصون على التأثير الذي تبعثه خطاباتهم أكثر من حرصهم على دقة استدلالاتهم»

Patrick Charaudeau, *Le discours politique, Les masques du pouvoir*, Paris, Vuibert, 2005.



العبارة المرافقة لهذه الصورة الجميلة هي :

El pueblo unido jamás será vencido 15M

إن الشعب موحَّداً لن ينهزم أبداً. 15 ماي.

لا بد من تعليق على هذه اللوحة الرائعة، بل الاستعارة الإيقونية. أولا هناك استناد على موروث شعبي، بل موضع مشترك، يجعل الصورة سائغة جداً. إنه الصراع الأبدي بين الأقوياء والضعفاء. الأسماك الكبيرة التي تلتهم باستمرار الأسماك الصغيرة. حالة تراجيدية حيث يقاوم الضعفاء، إلا أن المصيريؤول دوماً في الثقافة الشعبية إلى الهزيمة. لذلك يعبَّرُعن هذا الموضع المشترك بالفعل المضارع الدال على دوام الفعل وثباته. **السمكة الكبيرة تأكل السمكة الصغيرة.** إلا أن الضعيف يمكنه، في حالة واحدة، أن يكتسب القوة ويتمكن من التغلب على القوي أو الكبير. هذه الحالة هي اتحاد الضعفاء. ولهذا نرى أعلى الصورة سمكة كبيرة مقبلة على التهام سمكة صغيرة واحدة. لا جدوى من الصراخ هنا طالما كانت السمكة الضعيفة وحيدة. إلا أن الحال يتغيرفي أسفل الصورة، حيث الأسماك الصغيرة المتحدة. لقد احتال الفنان الثوري هنا على توحيد المتعدد بجعل سرب الأسماك يتخذ شكل سمكةٍ واحدة. إلا أنها امتلكت بفضل هذا حجماً كبيراً، مقارنة مع السمكة التي اعتدنا على رؤيتها كبيرةٍ. ها هي تصغر حين تعاظم شأن الأسماك الصغيرة المقبلة هنا، خلافاً للحالة العليا، على التهام السمكة الكبيرة. هناك في هذه اللوحة قلب الأدوار. في هذه البنية المتوازية، بالتعبير الجَاكُوبسُونِي للكلمة. هناك طرفان، بل سمكتان في كل حالة. هناك نفس العلاقة : القوي والضعيف. التوازي يقوم على

نفس العناصر التي تم تحويل قيمها وتبادل أدوار القوة والضعف والحجم الكبر والصغر والوضع، الجهة القوية هي على يمين الصورة في الحالتين ثم فتح الفم وإغلاقه. بل نستطيع المجازفة فنقول إننا بصدد التوازي المدعو "رد الأعجاز على الصدور"، أو "العكس" حسب مصطلحات القزويني، ويمثل لذلك بعبارة : بعض عادات السادات سادات العادات[1]، ويعرفه أُلِيفْيِي رُوبُولْ بقوله :

"العكس هو تعارض يقوم على القلب أ ب.ب أ وليس على التكرار: ينبغي أن نأكل لنعيش لا أن نعيش لنأكل"[2].

هذه اللوحة هي استعارة عظيمة. إذ الفنان الثوري لا يخبر عن الأسماك، ونحن بدورنا لا نريد مثل هذه الأخبار، فلو رغبنا فيها لقصدنا الأماكن المخصصة لذلك. وعلى الرغم من أنها تجري في عروقها أنساغ الثقافة الشعبية، السمك الكبير يأكل الصغير، فإن الوظيفة أو القصد هو قلب هذه الثقافة الامتثالية. إذ في النهاية ها هو السمك الصغير يقف على مكامن قوته : أي الوحدة. وهذا في الواقع تصحيح للمعتقد الشعبي، بل تصحيح لهذه الاستعارة والإيديولوجية الامتثالية.

وفي نفس الاتجاه الذي يعرض النزاع الأبدي بين الأقوياء والضعفاء نقف على استعارة حركة ماي وهي استعارة طبقت شهرتها الآفاق.



Esto no es de izquierda contra la derecha, esto es los de abajo contra los de arriba

إن هذا ليس اليسار ضد اليمين، بل من هم تحت ضد من هم فوق

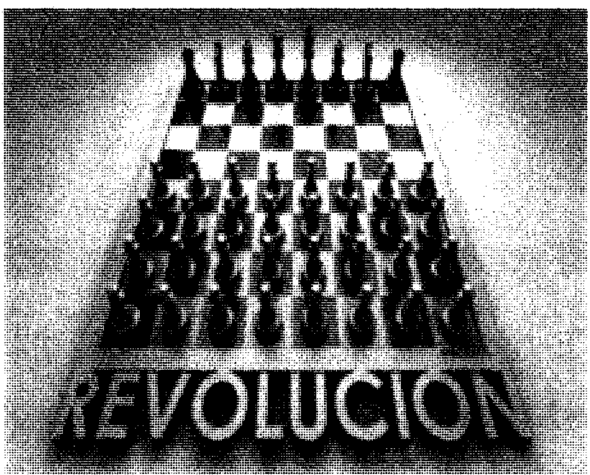
(1) www.al-mostafa.com ينظر الكتاب في الموقع التالي. ص. 169.

(2) Introduction à la rhétorique p. 134.

لا شك أن هذه الاستعارة تعتمد على مقومين بلاغيين أولها : اليمين واليسار وهو يقوم على علاقات تلازم أو نسبة، بل علاقات كنائية.

ومن جهةٍ أخرى هنالك استعارة تقابل هذه الكناية. يتعلق الأمر بعلية القوم وقاعدة الشعب. بل ونستطيع القول بان الحديث عن المجتمع باعتباره هرماً تتربع على قمته صفوة القوم وتستقر بقاعدته عامة الناس. هذا الاستخدام الاستعاري موجود في مختلف الثقافات التي نعرفها. ومع هذا فمن العدل القول إن هذه استعارة آثمة. إذ أُلصقت بكلمة فوق كل القيم الإيجابية وبتحت كل القيم السلبية. نكتفي بمثال واحد. فُلان متفوق في الدراسة ونتائجه مشرفةٌ، وفلان ساقط في الدراسة ونتائج عمله منحطة الخ. هو هذا أصل هذه الاستعارة التي استخدمها الربيع الإسباني. إلا أنه وهو يتناول العجين من الثقافة الموروثة، ويصوب السهام إلى السلطة الطاغية، قد أدار الظهر لتلك الكناية، يمين يسار، الفاقدة لبريقها بسبب خيانة اليسار. في حين أن استعارة فوق .تحت ما تزال تحتفظ بشفافيتها وتعارض طرفيها تعارضاً تاماً. إلا أن الربيع الإسباني قد عمد هنا إلى قلب قيم الطرفين عبر دعم قيمة أسفل مقابل قيمة فوق. ولهذا كان توجه أهل التحت إلى أهل الفوق لقلبهم وتسوية الوضع. إنها استعارة السمك القوي والضعيف، التي تتكرر هنا، على صعيد آخر.

هناك حقل استعاري آخر حظي بعناية الثوار. المقصود هو المواجهة بين الشعب والحكام وأرباب المال. يتعلق الأمر باستعارة الشطرنج. ولهذا فحينما عمدت حركة ماي إلى الاستعانة بها على سبيل استعاري، وهي أصلاً استعارة، فإننا لا نفاجأ إطلاقاً. إن ما كان يتوهم أنه "لعبة" يعود إلى أصله الحربي. فلنتناول هذا المثال :



هناك الأغلبية الثائرة في مواجهة الأقلية. الأغلبية موحدة، أي تتألف من عناصر متكافئة ومتعادلة، بخلاف ما نلاحظه في الأقلية المحاصرة. بطبيعة الحال الاستعارة هنا، بل المستعار منه لم يتناول كما هو في الواقع، بل لقد أعيد بناؤه وتركيبه في صورة مختلفة، وإلا فما معنى أن تكون عناصر أحد الطرفين كلها من البيادق، خلافاً لما نعهده في الواقع، حيث عدد البيادق هو 16 ستة عشر؟ وما معنى تقليص المعسكر القابل بتجريده من كل البيادق، والاحتفاظ فقط برؤوس السلطة والمتنفذين.

ما يهمنا في هذه الاستعارة هو قدرتها على تجسيد النزاع ونقله من الأفكار إلى الحواس، ومن العقل إلى الانفعال أو العواطف. بهذه الطريقة الاستعارية يقتنع الناس بالأفكار والآراء بل ويتأثرون ويدوم التأثير الذي يمكن أن يترجم إلى أفعال. ففي النهاية المطلوب هو الفعل.

إليكم هذه الاستعارة المعبرة عن نفس الموضوعة :



?Estamos despiertos! Que hora es

!Ya es hora que se vallan

لقد استيقظنا ! كم الساعة؟

لقد حان موعد رحيلهم ![1]

---

(1) من أمثلة هذه الاستعارة :

.Dormíamos, despertamos

Somos un reloj despertador =

لا يمكن أن نفهم اليقظة هنا بمعناها الحرفي. الاستيقاظ ليس من النوم، بل من التضليل الذي تمكن منا لأمد. ها نحن نستيقظ، بل نتخلص من الوهم، ونمتلك الوعي. وكذلك فالسؤال : كم الساعة؟ ينبغي تطويعه لتأويل العبارة السابقة، أي اكتساب الوعي. كم الساعة؟ لا علاقة له بمسألة الساعة بالمعنى الحرفي، أي الواحدة أو الثانية أو الثالثة الخ. كم الساعة؟ يعني : نحن شهود حدث مهم، هو زمن الثورة هذا. ولهذا جاء الجواب : إنه موعد الرحيل، أو رحيل الطغاة. ليس الرحيل بمعنى الانتقال من مكان إلى آخر. ليس رحيلاً فضائياً بل رحيل انتقال السلطة من حال إلى حال. الانتقال من نظام إلى نظام. الانتقال من عصر الطغاة إلى عصر الانعتاق والحرية. وبطبيعة الحال فإن لهذا الانعتاق مكاناً في الجغرافية. إن المكان هو إسبانيا الحاضرة هنا بأحد رموزها : العلم الوطني الذي يتجسد في اللافتة، وهو نفسه المرسوم على حافتي هذه اللافتة العريضة والمرفق بالعلم الوطني لليونان التي عاشت هي الأخرى نفس الثورة التحررية. فلنفحص استعارة أخرى لا تنتقد السلطة انتقاداً عاماً بل إنها تنصرف إلى انتقاد النظام الديموقراطي الانتخابي نفسه. لأنه يقوم على حيلة السطو على السلطة. إنه انتقاد لركيزة النظام السياسي الطغياني الذي يتقنع بالديموقراطية[1]. ومن الاستعارة أيضاً :

= Nuestros sueños nos han despertado,
Nos ha costado, pero hemos despertado.

كنا نائمين، نحن نستفيق
نحن الساعة المنبه
أيقظتنا أحلامنا
لقد أضنانا ذلك، إلا أننا قد استيقظنا.

Ni cara A, ni cara B, queremos cambiar de disco
لا نريد لا الوجه أ ولا الوجه ب
من الأسطوانة، إننا نريد استبدالها

(1) فلنتأمل هذه الاستعارة :
Follar cada cuatro años no es vida sexual,
votar cada cuatro años no es vida electoral

إن اللقاء الجنسي مرة واحدة كل أربع سنوات ليس حياةً جنسيةً
[كما] الانتخابات مرة واحدة كل أربع سنوات ليست حياةً انتخابيةً

نقف هنا على مقارنة بين حقلين دلاليين متباينين. من جهة الحياة الجنسية ومن جهةٍ أخرى الحياة السياسية. إذن هناك مقارنة بين مجالين متباينين من حيث الجنس. إذ القصد في النهاية الإقناع بأن الانتخابات مرة واحدة كل أربع سنوات عمل غير لائق، تماماً كما أن اللقاء الجنسي=

La barricada cierra la calle, pero abre el camino

المتاريس تغلق الشارع، إلا أنها تفتح الطريق

على الرغم من اللجوء إلى استعارة ذائعة، إذ الطريق شائع الاستعمال بهذا المعنى الاستعاري في كل الثقافات والأديان والإيديولوجيات. الطريق، الهداية، السداد، ومقابلها الضلال، الانحراف، الزيغ. حركة ماي تغترف من نفس النبع. إذن هي استعارة موروثة. وهذا طبيعي بالنسبة إلى من يخطب على الجماهير ويقودهم. ومع هذا فقد نفضت حركة ماي الغبار عن هذه الاستعارة، وذلك لورودها المتعارض مع الشارع. إلا أن الشارع ذو دلالة حرفية في حين أن الطريق وهو من نفس الحقل الدلالي للشارع دلالة استعارية. وهذا من وسائل تجديد الاستعارة في حركة ماي.

= مرة واحدة كل أربع سنوات أمر غير كافٍ. موضوع الخطاب ليس العلاقة الجنسية بل العلاقات السياسية. وعلى الرغم من وجاهة هذه المقارنة من الناحية الشكلية ومن قدراتها الإقناعية القوية، فإن هذه تخفي بعض العناصر، منها أن الإيقاعات السياسية البرلمانية شيء مختلف تماماً عن إيقاعات الحياة الجنسية. فهل سيطالب المبدع بتنظيم انتخابات ثلاث مرات في الأسبوع؟ إن هذا غير مقبول ولكن هذا التشبيه أو المقارنة الشعرية مقبولة بسبب الغموض الذي يلف طرفيه وطي بعض العناصر المدققة. إلا أن لهذه المقارنة أو التشبيه ملامح ساخرة قوية. إن النظر إلى الحياة السياسية من منظار الحياة الجنسية ينطوي على نوايا ساخرة قوية. إن هذه الاستعارة تلوّنُ الحياة السياسية تلويناً جنسياً. ولأمر يمكن للبعض أن يضحك من مثل هذه التشبيهات.

,Los españoles no necesitamos sexo
.Los políticos nos joden todos los días
نحن الإسبان في غنى عن الجنس
إن السياسيين يطأوننا كل يوم

Que nos gobiernen las putas, ya estamos
.Hartos de que nos gobiernen sus hijos
فلتحكمنا العاهرات،
قد تعبنا من حكم أبنائهن

.Esto no es un casino, la banca siempre gana
هذا ليس كازينو، إن البنك يربح دائماً.



ولقد كانت الطريق باعتبارها استعارة من الاستعارات الأثيرة في حركة ماي. فلنلاحظ

Islandia es el camino

إيسْلانْديا هِي الطَّرِيق

Todos los caminos llevan a islandia

كُلُّ الطرُق تؤدِّي إلى إِيسلَانْديا[1]

نتوقف في الأخير عند هذا المثال الجميل الذي يجمع بين المشترك اللفظي والاستعارة :

Somos la levadura que levanta la masa

والذي تتعذرترجمته بسبب المشترك اللفظي. وسبب هذه الاستحالة هذا اللفظ المشترك اللفظي الماثل في masa التي تعني في الإسبانية "العجين" و"الجماهير". ففي الوقت الذي تقول الاستعارة "خميرة" والمقصود "محرِّك الجماهير"، إلا أن هناك

(1) لا ينبغي التغاضي هنا على ذلك التعاطف العظيم مع حركة «أصوات الشعب» الإسلاندية، ومع حركة «مواطنون مستاؤون» اليونانية التي تضامنوا معها من خلال شعارات عديدة منها :

Grecia escucha, estamos en tu lucha

اليونان استمعي، نحن في معركتك.

Grecia aguanta, Madrid se levanta

اليونان اصبري، مدريد تنهض

تعمدَ الاحتفاظ بمعنى الخميرة وتعطيل التأويل الاستعاري حينما يقول masa، حيث يحدث الإمعان في استحضار المعنيين "العجين" بسبب لفظة "الخميرة"، والجماهير، لأن القصد هو كذلك.

التناص هو استدعاء نص غائب من خلال تلميح أو إشارة نص حاضر بسبب تشابه ألفاظ أو مركبات أو معانٍ. إن الشعار الشهير الأمريكي الذي اعتمدته حركة ماي هو Yes we camp أي نعم، نحن نعتصم. يتناص مع عبارة بَارَاكْ أُوبَامَا Yes we can أي نعم، نحن نستطيع. وهو الشعار الانتخابي الذي اشتهر بأنه كان وراء فوزه في الانتخابات الرئاسية. إن تشابه الألفاظ هنا والتركيب قد تم دعمهما باستعمال الإنجليزية. إن أصل عبارة أوباما هي الحملة الانتخابية الأخيرة حيث فاز بالرئاسة. يقول أوباما: "حيث وإن كنا متعددين، فإننا واحد، وأننا ما دمنا نتنفس فإن الأمل سيكون من نصيبنا، وحيث صادفنا التشكيك والتخوف وأولئك الذين يقولون لنا ليست لنا قدرة، فإننا سنجيب بهذا الرمز الخالد المعبر عن روح هذا الشعب في كلمات ثلاثة بسيطة: Yes. We. Can نعم. نحن. نستطيع.

إلا أن عبارة حركة ماي لا تعبِّر عن رأي حزب ولا هيئة سياسية ولا نقابية الخ.

ألم يقولوا:

No temos nombre, no tenemos líder, tampoco tenemos prisa

ليس لنا إسم، وليس لنا زعيم، ولسنا مستعجلين

وهم أنفسهم الذين قالوا:

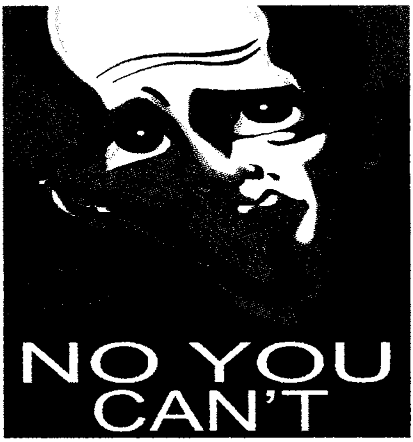
Nuestros sueňos no caben en vuestras urnas

إن أحلامنا لا تحتويها صناديقكم

خلافاً لعبارة أوبَامَا التي تعبر عن رأي حزب بعينه. وهي تعبر بتركيز عن مشروع سياسي معروف، يخوض حملة انتخابية. إنه شعار امتثالي يرسخ وضعاً سياسياً قائماً. أما شعار حركة ماي الإسبانية Yes we camp فهو اعتصام ضد الأحزاب القائمة وتوقاً إلى عالم ثوري جديد بالكامل. وفضح للديمقراطية التي يشارك فيها ذئبان وحملٌ وديع يشاركون كلهم في انتخاب من سيأكلون. وبهذا أتفهم بعمق إعادة صياغة شعار أوباما السابق بالصورة الآتية:



"أنت لا تستطيع" : أو بهذا الكاريكَاتور :



هناك ضرب من قلب القيم. وهذا ما يتجسد في أحد شعاراتهم :

إن عالماً آخر ممكنٌ

ومن أمثلة التناص قولهم :

Los políticos nos mean, los medios dicen que llueve

Los medios dicen que llueve

إن السِّياسيِّين والبنكيِّين يَتبوَّلونَ عليْنا

ووسَائل الاتصالِ تقولُ إن السماءَ تُمطِر

وهذه عبارة إذواردُو جَالِيَانُو

Nos mean y los diarios dicen llueve

إنهم يتبوّلونَ علينَا وتَقولُ الصُّحف إن السَّماء تمطِرُ

ومن هذا أيضاً

Podréis cortar todas las flores, pero no impedir la llegada de la primavera

تَستطيعُون قطف كل الزُّهورَ إلا أنَّكمْ لن تتمكَّنوا منْ مَنعِ قُدومِ الرَّبيعِ

والأصل هو قولة بَابْلُو نِيرُودَا

Pueden cortar todas la flores

Pero no podrán detener la primavera

تستطيعون قطف كل الزهور

إلا أنكم لن تتمكنوا من إيقاف الربيع

هناك في كل هذه الأمثلة قدر كبير من التشابه بين العبارتين. بل نستطيع القول إن هذا الربط أقرب إلى الاقتراض، وقد يكون مجرد استفادة من المبدع الأصلي، الذي لا تكاد تضيف إليه العبارة الجديدة شيئاً، غير منحها استقلالية لم تكن لها في الأصل. ومنحها صفة الكلية بعد أن كانت مجرد عنصر في كلية النص الأصلي. إلا أن هناك حالات تتعارض مع هذا. مثال ذلك :

Sin tele, sin cerveza. Toma la plaza con cabeza

بدون تلفزيون، وبدون جعة

احتل الساحة بكامل الوعي

هذه العبارة تكرار معدَّلٌ لعبارةٍ قيلت في وصف هُومِرْوهو رب أسرة أمريكية في إحدى حلقات مسلسل كارتوني يدعى عائلة سِيمْبْسُونْ. ولقد اشتهر هومِرْ بإدمان الخمرة والبرامج التلفزية. ولهذا وصفه أحد شخوص الحلقة الكارتونية بعبارة :

Sin tele, sin cerveza. Homer pierde la cabeza

بدونِ تلفزيون وبِدونِ خمرةٍ

يفقدُ هومِرْ صَوابَه

ما يسترعي النظر في هذا التناص هو هذه القدرة الفذة في الربط بين حياة منحطة وحياة الثورة. والكيفية التي استطاع بها مناضل من حركة 15 ماي أن يفكك العبارة الأصلية ويبني من أنقاضها هذا الشعار الرائع. والمثير حقاً، ليس الربط فقط، الربط بين عالمي الثورة وعالم حياة الانحطاط والتدني، بل استعمال معجم وتركيب العبارة الأصلية لإبداع عبارة تعارض بالكامل محتوى العبارة الأصلية. عالمان متقابلان : الصلاح والفساد. هذه عدسة تعكس صورة ما، بقلبها وتثويرها. كما تحتفظ في نفس الآن بقيمة جمالية أرقى من الأصل.

والأمثلة كثيرة جداً، وهي تعطينا صورة عن المستوى الثقافي والفني لمبدعي هذه الشعارات والنصوص. كما أنها تكشف لنا عن انفتاح هذه الحركة على التيارات الثقافية والفكرية العالمية. إن المعتصمين يعتبرون أنفسهم بهذا جزءاً من هذا العالم، وهم ليسوا متقوقعين على ذاتهم. كيف يمكن نفي هذا عنهم وهم من اعتبروا طريق التحرر هو طريق الربيع اليوناني والإيسلاندي والعربي. ومع كثرة هذه النصوص - الأصداء، فإنهم لم يكونوا يجترون أفكار وإبداعات الآخرين، بل إنهم يستعيرون القوالب والأجناس الخطابية والحوافز، فيبنون بذلك صروحاً تعكس هما محلياً وفلسفة نابعة في التربة المحلية. وأعتقد أن هذا من أسباب نجاح خطابهم.

ملاحظة أخيرة تتعلق بالتناص وهي أننا هنا بصدد ظاهرة شبيهة بالظاهرة الاستعارية. إذ إننا في الحالتين نتوفر على نص يحيل على عالمين مختلفين ومشابهين. صحيح أن التناص قد يعبّرُ على قدر كبير من تشابه الطرفين، كما لاحظنا في بيت نيرُودَا، إلا أنه في حالة أخرى قد يكون الطرفان متباينين كما في مثال بدون تلفزيون وبدون خمر. وهو التباين الذي لا ينفي التشابه. هذا البناء التشابهي يقرب مرةً أخرى التناص من الاستعارة. وباختصار فما دامت هناك مقارنة هنا احتمال اشتعال الفتيل الاستعاري.

العجيب هو التماس حركة 15 ماي من المنضمين والملتحقين بساحة باب الشمس تجنب شرب الخمرة وتجنب مشاهدة التلفاز لأن ذلك يؤذي صفاء الروح

والعقل. مسالة الوعي هذه أساسية في الحركة لذلك لا نستغرب إطلاقهم لعبارة مثل :

No puede volver a dormir tranquilo aquel que una vez abrió los ojos

لا يستطيع أن يستأنف النوم من فتح عينيه

كما لا نستغرب كذلك عرض عبارات تطالب بتعويض برامج التلفازيالقراءة.

televisión + lectura _

- تلفزيون + قراءة

أو

televisión manipulación

التلفزيون الاستخدام

أو

teledivisión

التلفزيون التفرقة

التوازي parallélisme يقول جَانْ مُولينُو وجُوئِيلْ تَامِينْ : "إننا نقدم التعريف التالي للتوازي. إنه عودة ثانية أو مرات عديدة لمتواليات متعاقبة، لنفس الهيكل الصرفي التركيبي، مرفقاً بتكرارات أو اختلافات إيقاعية، وصوتية ومعجمية دلالية"(1).

Juventud sin futuro

Sin casa

Sin curro

Sin pensión

(1) Jean Molino et Joelle Tamine, **Introduction à l'analyse linguistique de la poésie**, Paris, ed. puf, 1982, p. 201.

sin miedo

شبابٌ بدون مستقبل

بدون منزل

بدون عمل

بدون أجرة

بدون خوف

لو عرضنا هذه العبارة على تعريف مُولِينُو وتَامِينْ للتوازي للاحظنا حصول أربعة مركبات، يتألف كل منها من كلمتين الأولى متكررة دائماً في صدارة كل واحد منها وهو "بدون" والعنصر الثاني هو اسم مفرد دائماً. والعبارات لا تكشف عن تكرارات صوتية لافتة. وعدد مقاطعها، باستثناء الحالة الأولى، إثنان. ترتبط المركبات كلها تركيبياً بـ شباب في المركب الأول. ومن الناحية النحوية تبدو العبارة في جملتها متحللة من الرابط التركيبي الإسنادي. ومن حيث المعنى، تؤدي المركبات الأربعة الأولى معاني الحرمان. أما المركب الأخير الخاتمة فهو الوحيد الذي يؤدي معنى مغايراً. ولهذا يعتبر كوة مضيئة في هذا التوازي. بل ويجر التوازي في اتجاه غير الاتجاه المألوف في الأجزاء الأولى للتوازي التي يغلب عليها إحساس الضِّيقِ **disphorie**. وربما كان ذلك التلوين الاغتباطي **euphorique** إيذانا باختتام العبارة بأكملها.

من السهولة أن نلاحظ سيادة المركبات المتوازية في شعارات 15 ماي. هذا الجنس من التعبير وثيق الصلة بالعبارات الشعرية. كما أنه الصق بالعبارات القصيرة الشفوية. وربما كان أليق بالعبارات الحكمية والأمثال السائرة، بل الأمثال. هذا الجنس من العبارات يلتزم بمثل هذه الصيغ لتيسير ترديدها وسط الجماهير المتظاهرة في الشارع. فلأجل تمكين العبارة من قابلية الترديد الشعاري ينبغي أن تكون العبارة ذات وزن ما، متناغم مع النفس الإنساني الذي لا يحيط إلا بمثل العبارات المتوازية. فلا أحد يتصور شعارات سياسية وحتى إشهارية بمثل العبارات غير المقيدة بحدود وفواصل تساير التنفس الإنساني، باعتباره قطائع ودفقات أمواج.

No le temo a la represión del estado

le temo al silencio de mi pueblo

لا أخاف من قمع الدولة

أخاف من صمت شعبي

يتألف هذا التوازي من مركبين اثنين. بل من جملتين مستقلتين وغير تابعتين. هما جملتان فعليتان، أولاهما منفية وثانيهما مثبتة. والجملتان تصفان حالتين من الخوف. غائباً في الأولى وحاضراً في الثانية. وهما معاً تعبران عن حالة تناسب تمام المناسبة الروح الثورية التي لا تخاف من قمع الدولة، بل من تخاذل الشعب. وهو التخاذل الذي يديم ويؤبِّدُ الطغيان.

إن هذا التوازي الثنائي الأطراف يميل كثيراً إلى التعبير عن الأفكار المتقابلة أو المتعارضة. من هذا القبيل هذا المثال

No falta dinero

Nos sobran ladrones

لا تنقص الأموال

يكثر اللصوص

Si luchamos podemos perder

Si no estamos perdidos

إذا ناضلنا يمكن أن ننهزم

وإذا لم نفعل فإننا منهزمون

,Si el Gobierno te da la espalda

da la espalda tú al Gobierno

أعطتك الحكومة بظهرها

بظهرك أعط للحكومة

No somos antisistemas

El sistema es antinosotros

لسنا ضد الأنظمة

النظام ضدنا

,Antes estudiaba historia

Ahora la historia me estudia

كنت من قبل أدرس التاريخ

والآن التاريخ سيدرسني

من هذا الحنس أيضاً العبارة :

,No llores por un pueblo que lucha

.Luchar por un pueblo que llora

لا تبك على شعبٍ يقاوم

قاوم لأجل شعبٍ يبكي

يمكن أن نلاحظ أن فكرة التعارض يعبَّر عنها بالنفي تارة "، "لا تنقص" "لم نفعل"، "لسنا" ويمكن أن يُعبَّرَعن التعارض بكلمة يتعارض معناها مع أخرى. يمكن أيضاً لترتيب الكلمات المنتسبة إلى نفس أجزاء الخطاب، أفعال أسماء حروف الخ، أن تتبع نفس الترتيب النحوي. "تنقص الأموال" و"يكثر اللصوص".

وقد نلاحظ أحياناً استخدام نفس الكلمات في طرفي التوازي، إلا أنها ترد منقلبة من جهة الترتيب. مثال ذلك، لسنا ضد النظام وكذلك العبارة، **كنت من قبل أدرس التاريخ**

ومن جهةٍ أخرى فإذا كنا نلاحظ أن هناك نزوعاً إلى تغليب التعبير الحرفي، الشيء الذي يقرب التوازي من العبارات الحكمية، كما نلاحظ في المثال الآتي :

Ser pasivo ante la injusticia

Es estar del lado del opresor

إن السكوت عن الظلم

هو وقوف إلى جانب الظالم

إلا أن هذه ليست قاعدة ولا يتقيَّد بها دائماً إذ يمكن للتوازي أن يعتمد التعبير الاستعاري كما في المثال الآتي :

El pensamiento que se estanca

Es un pensamiento que se pudre

إن الفكر الراكد

هو فكر يناله الفساد

إذ ليست هناك استعارة في لفظ واحد بل استعارة ترشيحية أو مسترسلة، فهناك استعارة "الراكد" وهناك أيضاً استعارة، "الفساد"؛ والاستعارتان تعودان إلى نفس الحقل الدلالي وهو حقل المياه، وهذه تصاب بالفساد إذا ركدت. ومما يسلك في نفس التوازي الاستعاري هذا الشعار:

La revolución estaba en nuestros

Corazones y ahora vuela por las calles

الثورة كانت في قلوبنا

وهي الآن تحلق عبر الشوارع

إن العبارة الحرفية والاستعارية في الشعارات تقرب هذه تارةً من العبارات الحكمية وتقربها طوراً آخر من الأمثال. هنا ينبغي في الواقع تحديد المثل والحكمة، إذ بهما تستعين الشعارات بحسب الحاجة. إن المثل حسب تعريف أنْدرِي جُولْزْ: "المثل هو عبارة عن صورة، وذلك حينما نعوض العبارة "ينبغي اغتنام الفرصة" بعبارة : "ينبغي تطويع الحديد ما دام ساخنا". ففي كل الأحوال لا نقارن [أو نشبه] الفرصة بالحديد، واغتنام الفرصة واغتنم بـ طوِّعَ الحديد. إننا لا نعوِّضُ مفهوماً بمفهومٍ آخر، وإنما نعوِّضُ [...] حقيقة معروفة جداً، مثل البرق ينبثق من الشكل حينما يعود إلى التجربة ويجردها من عموميتها، يمنعها من قابلية التجريد فيقودها

مرةً أخرى إلى التجربة [...] وباختصار يمكن القول بأن لغة المثل موسومة بكون كل عناصرها تتمتع بوجود متفرد وأنها تمتنع عن أي تعميم أو تجريد سواء أتعلق ذلك بالمعنى أم تعلق بالروابط التركيبية والأسلوبية أم بالإيقاع"(1).

يقول أُولِيفْيِي رُوبُولْ :

"يختلف المثل عن الحكمة، كما يختلف الشعار الإيديولوجي عن التجاري. الحكمة صيغةٌ تنتمي إلى مهنةٍ ما أو وصفة دقيقة، وينبغي فهمها حرفياً : [...] وعلى العكس من ذلك فإن المثل استعاري إذن يقبل أن يطبَّق على مقامات غير متطابقة بل متشابهة فقط مع تلك التي يصفها؛ إنه ليس وصفة للفعل ولكنه دعوة إلى التفكير"(2).

يقول فرانسْوَا مُورُو:

"ينبغي أن نعارض المظهر الاستعاري للمثل بـ "المظهر المباشر للحكمة"(3).

بهذا كله نستطيع أن نقول إن خطاب 15 ماي يتراوح بين الاستعمال الحكمي كما في العبارة التالية :

Ser pasivo ante la injusticia

Es estar del lado del opresor

إن السكوت عن الظلم

هو وقوف إلى جانب الظالم

وبين الاستعمال الاستعاري. ولا نقول المثلي لأن ذلك يتطلب الذيوع والترسخ في الذاكرة والتحول إلى المأثور. والاستعارة هنا طارئة وجديدة وظرفية أو عابرة، في الغالب. مثال ذلك :

---

(1) André Jolles, **Les formes simples**, Editions du Seuil, Paris, 1972, p. 133.

(2) Olivier Reboul, **Le slogan**, Bruxelles, ed. Complexe, 1975. p. 135.

(3) فرانسْوَا مُورُو، البلاغة، **المدخل لدراسة الصور البيانية**، تر. م. الولي وجرير عائشة، منشورات إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2003، ص. 52.



هذه استعارة. من النوع الترشيحي. وعلى الرغم من أنها تستهلك النص بالكامل، فإنها لا ترتقي إلى مرتبة المثل، بسبب طراوتها الكاملة وعدم شيوعها وقيامها على الإيقونية الخ. بل يمكن القول، نظرا لأن الاستعارة تستهلك النص كاملاً : إننا هنا بصدد أَلِيجُورْيَا أو استعارية تمثيلية، لكنها ليست مثلاً. الاستعارة أنسب من المثل للخطاب الثوري من جنس خطاب 15 ماي. ففي النهاية المثل أقرب إلى الثقافة السائدة، وحركة 15 ماي تضع في استراتيجيتها المركزية الانفصال عن الفكر السائد، إنها تبشِّر بشيءٍ جديد لا يمكن أن تحتوية الأمثال التي تربت في أحضان الثقافة السائدة. وإذا كانت الحكم عرضة لهذا الحكم فإن لحركة 15 ماي حكمها الجديدة. بل إن بعض العبارات التي تبدو من صميم لغة التداول اليومي، تفاجئنا بقدراتها الاستعارة الرائعة.

قد يقوم التوازي على تشقيق وتجزيء فكرة عامة مثال ذلك :

,La televisión hace de la muerte un espectáculo

de la mujer un objeto, y de la política un circo

التلفزيون يجعل من الموت مشهداً،

ومن المرأة شيئاً، ومن السياسة سيركاً.

بطبيعة الحال قد يستعين التوازي بمقومات بديعية من قبيل الأسجاع أو القافية الداخلية. وهذه الخاصية تمنح النص الدوام والتلازم بين اللفظ والمعنى[1]. مثال ذلك :

---

(1) Un anuncio bien rimado ,Jamás será tirado;
En cambio, anuncios en prosa, El público los destroza.
إن إعلاناً محكم الوزن، لن يهملٍ أبداً
وعلى العكس من ذلك فإن إعلاناً بصياغة نثرية، يمزقه الجمهور.

Sin tele, sin cerveza. Toma la plaza con cabeza

بدون تلفزيون، وبدون خمر

احتل الساحة بكامل الصحو

مثل هذه المحسنات اللفظية تختفي في الترجمة ولذلك نحيل هنا على المثال في أصله الإسباني :

تنتهي ثلاثة أطراف من هذا التوازي بنفس المقطع : za . هذه التقفية كأنها تمثل حدودا واضحة بين أطراف التوازي. وبطبيعة الحال فإن هذا يقرب هذا الخطاب السياسي من الكتابة الشعرية. فإذا أضفنا هذا التوازي إلى الاستعارة أدركنا اقتراب الخطاب السياسي المتجسد في الشعارات من معدن الشعر.

الإشهار ملتبساً بالجنس[1]

الإشهار فن لفظي وإيقوني يسعى إلى استمالة المتلقي وإقناعه برأي متعلق ببضاعة معروضة للبيع. هذا الإقناع يتوسل بأدوات عقلية وعاطفية؛ إلا أن الغالب في الإشهار تغليب الجانب العاطفي الذي ترتسم فيه شهوة المتلقي لامتلاك الشيء المغري المعروض للبيع. وهذا الخلوص إلى امتلاك الشيء هو نهاية مسار يمتد من الحاجة إلى الامتلاك مروراً بالشهوة أو الرغبة. وبعبارة كلُودْ رَايْمُون آسْ: "يمكن اختصار الحياة الاقتصادية للإنسان بأكملها في ثلاثة ألفاظ : **الحاجات**، التي تولِّدُ الرغبات، والأهواء؛ **والسَّعْي**، لأجل امتلاك الشيء المرغوب أو الاستجابة للهوى؛ **والإشباع**، الناجم عن الإنجاز"[2].

يمكن، بطبيعة الحال، كما ذكرنا سابقاً، الضرب على وترين لإحداث الإقناع، الأول عقلي يتعلق بالطبيعة الموضوعية للبضاعة التي يمكن قياسها الكمي والتثبت من الإقرارات بواسطة التجربة والاختبار التقني. والثاني عاطفي يتمثل في بعث الإحساس بالحاجة إلى الشيء واشتهاء تملكه أو اقتنائه. هذا الجانب العاطفي هو الأهم في الإشهار، لأنه هو الذي يحرك الإرادة ويدفع إلى الفعل، أي الشراء، وينتقل بالإنسان من حالة الهمود التي تنتهي عندها فعالية العقل، إلى الفعل. هذا هو السبب في كون الإشهار يدير ظهره للعقل، مستنجداً بالمقومات العاطفية واللاعقلية، التي تشرع الأبواب في وجه الخيال، بل والكذب. بل حتى الحقائق التي قد ينطوي عليها الإشهار لا تحظى بالاعتبار إلا بقدرتها على الانخراط في جوقة المقومات الباعثة لإحساسات الهوى والرغبة.

في هذا السياق نفهم قوله البلاغي الإسباني غْرِيغُورْيُو مَايَانْسْ إيْ سِيسْكَارْ: "لقد حللنا [...] براهين الصدق الذي يرغم الذهن على معرفته؛ ولهذا ينبغي لهذه البراهين أن تكون فعالة لإقناع الناس المتعودين على اتباع العقل؛ إلا أنها لا ترغم الإرادة على اتباعها، التي تكون في كثير من الأحيان، مثل مِيدْيَا التي كانت ترى،

---

(1) نشرت هذه المقالة أول مرة بعنوان : «الإشهار ملتبساً بالجنس»، في علامات، العدد 48، مكناس، 2017

(2) Claude Raymond Haas, **Pratique de la publicité**, ed. Dunod, Paris, 1988, p. 79

حسب أُوفِيدْ، ما هو أفضل وتسلِّمُ به، إلا أنها كانت تفعل [أو تنفذ عملياً] ما هو أسوء. يتولد هذا عن الاستعمال السيء لأهواء النفس"[1].

الإشهار لا يخاطب العقل إذن. وإذا خاطبه فإن ذلك لن يبعث أثراً، إذ لا يُلتفَت إليه. وإذا أحدثه فبسبب لفِّه في غطاء عاطفي.

تعين الإشهارية مخاطباً ضمن المجموع غير المحدود من المخاطَبين. هل تتوجه هذه المرسلة مثلاً إلى الناس كافة؟ أم أنها مرسلة إلى الرجال دون النساء، أو العكس. هل المرسلة تستهدف الشباب دون الكهول أم العكس؟ هل هي مرسلة إلى الميسورين دون الفقراء أم العكس؟ الخ. هل هي مرسلة إلى حملة هذه العقيدة الدينية أم إلى غيرهم؟ وهل هي مرسلة إلى من يحوزون قدراً من المعرفة العلمية، أي إلى الخاصة أم العكس؟ لا يمكن لمرسل الإشهارية تجاهل جنس المخاطب الذي يوجه إليه إشهاريته. إن ذلك التجاهل يمكن أن تترتب عنه نتائج عكسية لما يقصد إليه. هذا الأمر غاية في الأهمية، لأن الأحوال الذهنية والعاطفية للمتلقي هي التي تؤهل الرسالة الإشهارية لتبعث الاقتناع وتوجيه السلوك الذي هو الغرض النهائي. الإشهار ينتقي من كل الناس **الزبون المحتمل**، أي الذي يمكن أن تبعث فيه الإشهارية رغبة الاقتناء. فإذا كانت هذه الرغبة قائمة فإن الإشهار يسهِّل العملية، ويجد الطريق أمامه معبَّدةً. وإذا لم تكن قائمة فعلى الإشهار أن يتحايل بالوسائل الفنية لإثارتها.

هذا التشديد على المخاطب يحصل لأجل دعوته إلى سلوك عملي، أي إلى اقتناء البضاعة. ومع هذا فإن الإشهاري الذي يخطط ويعين المخاطب الذي يقصد إلى إقناعه يفقد هذه السلطة حينما يرسل إشهاريته، إذ يمكن أن تصادف هذه الرسالة في طريقها متلقياً غير معني بمحتوى الرسالة ولا بالبضاعة. من قبيل إشهارية حبوب منع الحمل. فهذه لا تهم الرجال. إلا أن متلقياً من هؤلاء يمكن أن يتخذ هذه المرسلة الإشهارية أداة للاستمتاع الجمالي، أو لغرض الفائدة المعرفية.

والحقيقة أن مرسلة يمكن أن تشهِّر، ليس البضاعة، بل الأفكار، التي يُراد اقناع المتلقي بها. من قبيل هذا أفكار المساواة بين الرجل والنساء، والمساواة وبين الأعراق والأديان والثقافات والألوان، والدعوة إلى التآخي ونبذ العنف والحرص على نظافة المحيط الطبيعي واحترام الأطفال ومساعدة الكهول والمستضعفين،

(1) Gregorio Mayans i Siscar, **Retorica**, in. www,cervantesvirtual.com

واحترام كل الناس. وتحفيز الناس على المشاركة في تدبير الحياة العمومية الخ. هناك دعوة إلى تعديل سلوك الناس، أو تثبيته، بالانسجام مع الرأي المعروض؛ إلا أن هذا السلوك لا يعني استهلاك بضاعة ما. إنه يكتفي بتحديد سلوك مقترح للالتزام به. هنا تعرض الآراء لا البضائع. ما هو مهم في هذه الحالة هو الدعوة لتبني قيم ما، نراها مفيدة لحياة الإنسان، أو توهم بأنها مفيدة. إن هذا الوهم هو الأساس. بطبيعة الحال هذا الجنس من الخطاب هو الذي نسميه الدعاية، أو البروباغاندة. وكما يمكن للإشهار أن يعرض بضائع مؤذية لحياة الإنسان من قبيل إشهار ماركات السجائر، يمكن كذلك أن يعرض بضاعة مفيدة لحياة الإنسان، من قبيل هذا إشهار استعمال زيت الزيتون في التغذية. هذا الالتفات إلى الوصف الموضوعي للشيء في الخطاب الإشهاري يقترب من خطاب جمعيات حماية المستهلك التي تنبه في الكثير على الأضرار التي تنجم عن استهلاك بضاعة ما. في البروباغندة تلعب القيم الدور المركزي في الإقناع. الغاية هي الدعوة إلى سلوك نراه مستحسناً. في هذا يمتاز خطاب البروباغاندة عن الخطاب العلمي الذي يسعى إلى المعرفة الموضوعية لحال الأشياء، ولا يلتفت إلى تغييرها. هذا الوصف ينبغي أن يكون منزهاً من آثار القيم. هذه المعرفة العلمية لا تلتفت إلى الأحوال الذهنية والعاطفية للمخاطب. بل ربما اعتبرت العامة هذه المعرفة مسيئة لاعتقاداتها وولاءاتها العاطفية. ألم يُقتلْ علماء بسبب القول باستدارة الكرة الأرضية؟ إن رابط الخطاب - المتلقي غير موصول في الخطاب العلمي. أو حسب تصور جَاكبْسُونِ الوظيفة الإفهامية المراعية للمتلقي تتعطل في الخطاب العلمي، وتتبوأ الوظيفة المرجعية الصدارة. إن الصدق أو الحقيقة التي يحرص عليها الخطاب العلمي، آخر ما يفكر فيه الداعية أو المشهِّر. إنهما لا يلتفتان إليه إلا إذا رأوا أن من شأن ذلك شحذ عزائم المتلقي. وبغض النظر عن الخطاب الذي يحرص على الصدق العلمي ففي الإشهارية والدعائية هناك حرص أساسي على تعديل أفكار الناس وتوجيه السلوك في اتجاه تحفيز الشراء فالاستهلاك بالنسبة للأولى، وفي اتجاه تغيير أو تثبيت اعتقادات الناس وسلوكهم بالنسبة للثانية. إلا أن الأمرين قد يلتبسان، أحدهما بالآخر، في بعض الإشهاريات. وفي الحالتين فنظراً لأن الاستراتيجية الأساسية هي تحفيز السلوك والفعل فإن العواطف والأهواء تلعب دوراً أساسياً في هذين الجنسين من الخطاب. إن السلوك لا يمكن توجيهه بالمعرفة الموضوعية ومخاطبة العقل. يقول جورج فِينْيُو:

"إن أغلب الإشهاريات الموجهة إلى الجمهور الواسع تستعمل الخطابات والحجج والشخصيات ونبرة تجعل المرء طفلاً، كما لو أن المشاهد كان طفلاً.

كما أن إثارة الانفعال تقنية كلاسيكية لمحاصرة التحليل العقلي، وبالتالي الحس النقدي عند الأفراد. والأكثر من هذا أن استعمال السجل الانفعالي يسمح بغرس الاشتهاءات والتخوفات والدوافع..."[1].

بمخاطبة العقل بالاستناد على كيفية وجود الأشياء نقوي معرفتنا بالأشياء، ونترك التحفز نحو الفعل في حالة من الهمود التام. يقول شِيشْرُونْ : "إن الناس ...يستجيبون لاهتزاز أعصابهم، أكثر ما يستجيبون للحقيقة"[2]. ويقول مَارْكْ تْوَايْنْ : "من الأسهل أن تخدع الناس، من أن تقنعهم بأنهم مخدوعون". ويقول كْلُودْ رَايْمُون آسْ : "يسعى الإشهار، وهو يشتثير انفعالاتنا، إلى أن يبعث فينا رغبات أي إلى استدعاء واحد أو أكثر من نوازعنا وتوجيهها في الاتجاه الذي يفيده [...] إلا أن رغبة ما ليس لها في الغالب إلا صفة فالتة : إنه لمن مهمات الإشهار أن يفعِّلَ رغبةً كامنة، وتجاوز ذلك نحو تحويل الرغبة إلى حاجة أو هوى، لا يفوز بالإشباع إلا بامتلاك شيء أو خدمة ما"[3].

تعتبر بِينُوتُونْ إحدى الشركات العالمية لصناعة الملابس وتسويقها. ونظراً للمنافسة الحادة في الميدان فإن هذه الشركة التجأت إلى الاستعانة بنمط خاص من الإشهار، مغاير لما تعودنا عليه حيث يشدد المشهر على إظهار البضاعة وجعلها تحتل مركز اهتمام المخاطب. يتكفل بإعداد الإيقونات الإشهارية الخاصة ببِينُوتُونْ المصور الإيطالي الشهير أليفييرُو تُوسكَاني. هذه الصور الفوتوغرافية التي يعدها تُوسكاني لا تكتفي بعرض البضاعة وحسب، بل إن صوره تبشر بفلسفة معروفة وبنمط من القيم تقوم على محاور أساسية هي قيم المساواة بين الناس وألوانهم والأجناس والأعراق والنوازع الفلسفية والدينية والسياسية. كما تتمرد على بعض الأنساق الأخلاقية السائدة. وربما رأى البعض في ذلك نزعة تمردية استفزازية للذوق العام. من قبيل عرض الشواذ والمحكومين بالإعدام وتبادل التقبيل بين راهب وراهبة وبين الأعداء في السياسة تقبيل نيتانياهو لأبي مازن، أو الدين تقبيل شيخ الأزهر لبابا الفاتيكان، وعرض أجساد عارية كاشفة عن الأعضاء الجنسية. والأكثر من هذا عرض العملية الجنسية بين الحيوانات التي لا ينسى كعادته أن يجعل أحدها أبيض والآخر أسود، امتثالاً دائما لشعار United Colors of Benetton.

---

(1) Georges Vignaux et Pierre Fraser, **Les imbéciles ont pris le pouvoir, ils iront jusqu'au bout**, ed Futur proche.com, New York, 2010, p. 131

(2) Cicéron, **De L'Orateur**, Livre Deuxième, éd. Les Belles Lettres, Paris, 1966, p. 78.

(3) Claude Raymond Haas, **Pratique de la publicité**, ed. Dunod, Paris, 1988, p. 76



لقد انتقينا من بين عشرات إشهاريات بِينُوتُونْ التي تنطوي على نفس الموضوعات المرافقة السابقة. لا بد في البداية من الاتفاق على أن هذه الإشهارية تقوم على مجموعة من العلاقات، منها في البداية تعيين المرجع أو الموضوع، منسوجات بِينُوتُونْ. إنه معروض في الشعار : United Colors of Benetton وهو الموضوع الموصوف بتعدد الألوان وتوحدها. ليس هناك أي تفصيل لتكوين منسوجات بِينُوتُونْ وصفاتها الوظيفية وفوائد استعمالاتها ومميزاتها الخ. لقد اقتصرت على الإشارة إلى ألوانها لا غير. هذا هو المعنى التعيينيsens dénotatif المزعوم لهذه الإشهارية. ليس غرض المرسلة هنا الإخبار عن البضاعة وتقديم معلومات يمكن التثبت من صدقها أو كذبها. إننا لا نكاد نعرف شيئاً عن هذه المَارْكَة. هذا الموضوع أساسي في الخطاب الإشهاري : إنه يقصي كمّاً هائلا من المعلومات المتعلقة بالبضاعة ولا يحتفظ إلا بما يثير الشهوة ويشحذ الوهم.

أما الصورة الإيقونية فإنها تعرض شاباً زنجياً وشابة شقراء، يلبسان ملابس بِينُوتُونْ التي تظهر بشكل باهت. يتزين كل واحد من الشابين ببعض الرموز السياسية. يعتلي هذه الصورة شعار شركة بِينُوتُونْ. United Colors of Benetton. لقد سمينا هذا شعاراً بسبب اختصاره الشديد الذي يجعله قرين العبارات الحكمية والأمثال والاستعارات العامية. هذه العبارة الخبرية حيث المسند إليه مقدّر وهو منسوجات بِينُوتُونْ، أو شركة بِينُوتُونْ. إنها إذن جملة خبرية، رغم أنها تشي بعبارة إنشائية طلبية. إذ في النهاية المقصود هو دعوة إلى اقتناء البضاعة، لا الإخبار. هناك إذن أمر. شأن هذه العبارة شأن كل العبارات الإشهارية حيث الغرض لا يكون هو الإخبار، بل التحفيز على تبني رأي والمبادرة إلى الفعل أي الشراء. المعنى المباشر هنا هو أن بِينُوتُونْ توحد الألوان. ومع هذا يصعب تفادي استحضار معنى آخر في الصورة، أي المعنى الإيحائي أو المواكب. إن الشابين، رجل وأنثى،

أسود وشقراء، قد وقفا إلى جانب بعضهما وقفة دالة على تآلف عاطفي. هو هذا إذن التدخل القوي لبِينُوتُونْ لقد ألفت بين لونين آدميين. لقد حول المشهر ألوان المنسوجات إلى الخلفية، ووضع في الصدارة لونين آدميين. اعتدنا في زمن ما على رؤيتهما متحاربين. ليس هناك تأليف آدمي بين عرقين متحاربين، بل تأليف بين عرقين مختلفين متحابين. هناك إذن تفنيد لرأي سائد، بل لثقافة وإيديولوجية سائدة وغائرة في الإيديولجية والممارسة الأمريكية.

إلا أن المفاجأة الثانية تتمثل في الشعار United Colors of Benetton الذي ينسخ اسم "الولايات المتحدة الأمريكية United States of America ". هذا النسخ ليس لفظياً خالصاً، إذ وراءه تتوارى استعارة غنية بالمعاني. هناك تشبيه بِينُوتُونْ بالولايات المتحدة الأمريكية. الأول هو الموضوع والثاني هو الشبيه. الثاني هو مجرد صورة image زائدة ملصقة بظهر الموضوع. فوراء هذا الجمع بين كيانين مختلفين من حيث الجنس يكتسب كل واحد من طرفي الاستعارة ملامح الآخر. إن بِينُوتُونْ خارج هذا السياق تتمتع بملامح غير الملامح التي اكتسبتها بهذا الجمع الاستعاري. هو هذا إذن الخلق المعرفي الاستعاري. إلا أن أمريكا نفسها، القوة الجبارة في العالم، قد فقدت الكثير من جبروتها وهي تتقاسم هذا المركَّب الاستعاري المُوارب مع بِينُوتُونْ. وهكذا فإذا أدركنا أن أمريكا هي القوة الجبارة في العالم، وهي القوة المهيمنة على كل الأصعدة، وهي موطن الحلم الأسطوري الأمريكي، وهي مركز جذب وإغراء كل شباب العالم الخ. أدركنا أن هذا النسخ يتعمد الجمع الاستعاري بين هذي العالمين. هذه الإشهارية لا تقصد إلى المقارنة البريئة بين هذين العالمين، بل تقصد إلى إشعال فتيل عدوى تتمثل في خلع كل المعاني السابقة وما يناظرها من صفات أمريكا على شركة بِينُوتُونْ. ومع هذا فإن الكثير من وداعة بِينُوتُونْ والقيم الإنسانية التي تسوقها في إشهارياتها تنتقل بنفس العدوى إلى أمريكا. هناك تشارك participation قيمي بين أمريكا وبِينُوتُونْ في هذه الإشهارية. لقد استعار كل واحد من الطرفين الكثير من ملامح الآخر.

إنها استعارة رائعة. موارِبة حقاً، ولكنها غاية في الشفافية والعفوية. إلى هنا تظل الأمور سائرة في طريق معتاد. إلا أن الأمور لا تقف عند هذا الحد. إن الفنان صاحب هذه العبارة يلمح إلى معاني أخرى. إنها صورة الولايات المتحدة كما هي راسخة في وعينا المعتاد. منها : إن أمريكا توحد الدول، أو التراب القومي الأمريكي. وبقدر ما وحدت هذا التراب بقدر ما فرقت بين الآدميين. العبيد والأحرار. الزنوج والبيض. السمر والشقر. الهنود الحمر والمستوطنين الغربيين الخ.

ما تقترحه بِينُوتُونْ مناقض لهذا تماماً. إنها توحد الألوان حقاً في أثواب واحدة. إلا أن الأهم من هذا توحيد الألوان الآدمية لا الدول. توحيد الألوان الآدمية على المستوى العالمي. ففي الوقت الذي نجد تسمية الولايات المتحدة الأمريكية تقوم على ركيزة عنصرية عنيفة لتفرقتها بين الآدميين، تعالج بِينُوتُونْ الأمر بالتوحيد بين الألوان الآدمية. صحيح أن موضوعة العنصرية غير مصرحة في النص، إلا أن صيغة بِينُوتُون توحي بها، لأنها تطرح القيم على مستويات تعارضية. وهي من التواضع أنها تترك للمتلقي إدراك هذه المعاني غير المطروحة في الطريق.

هناك جانب آخر تكشف عنه هذه الصورة الإشهارية. هذان الشابان منتميان إلى عرقين : الزنجي والأبيض. ولكن يمكن أن نرى من خلال الصورة انتماءهما إلى عالمين، بل إلى إيديولوجيتين : وهما العالم السوفياتي الشيوعي، والعالم الأمريكي الرأسمالي الإمبريالي. نلاحظ هذا من خلال الرموز التي يتقلدانها. العلم الأمريكي والسوفياتي من جهة وصورتي رِيغنْ وغُورْفَاتْشُوفْ، من جهة أخرى. يجوز أن نعتبر انتماء الشابين كل واحد منهما إلى أحد هذين العالمين. إلا أن هذا لم يمنع من أن تنعقد بينهما علاقة صداقة. فهما ليسا مترافقين وحسب، تبدو على محياهما علامة العشق، بل إنهما في تعليقهما لرموز الدولتين الجبارتين، أظهر كل واحد منهما احتراماً للدولة الأخرى. إذ إن كل واحد منهما، ورغم تعليقه لعلم دولته، أو الدولة التي يميل إليها، أو يعتنق إيديولوجيتها، لم يمنعه هذا من تعليق رمز من رموز الدولة الأخرى أو الجمع على نفس الصدر لصورتي رِيغْنْ وكُورْفَاتْشُوفْ. هناك تمرد على هذا العالم المتناحر، والتبشير بعالم جديد يجمع بين المتعارضات والمتناحرات. ولكن من وحد بين هذين الشابين؟ ومن جمع بينهما؟ إنها بكل تأكيد بِينُوتُونْ. لقد جمعت بينهما أثواب بِنُوتُونْ وألوانها الزاهية. بِينُوتُونْ توحد إذن حيث تفرق الولايات المتحدة.

هذه الإشهارية لا تعمد إلى الصياح لإعلان عرض بضاعة ما وكفى. إنها، بالإضافة إلى ذلك، تعرض أفكاراً ورؤية للعالم. هذه القيم تتمثل في أفكار، لا علاقة لها بالربح التجاري. في النهاية لا علاقة لها باختلاق حاجات وانتزاع رغبات والدفع إلى سلوكات، وجر الناس إلى الأسواق لطلب البضاعة وإشباع الشهوات. إنها تترك الإنسان ساكناً وهادئاً، ولا تلتمس منه إلا النظر في الأفكار والآراء المعروضة. بطبيعة الحال تريده أن يقتنع بها، لا غير. بما أن الأمر يتعلق بأفكار تتعلق بحياة الإنسان ومشاريعه في هذه الأرض، فإن الأمر وثيق الصلة بخطاب الدعاية البرُوبَاغَانديَّة أو التبشير. وعلى الرغم من أن كلمة "دعاية" ذات إيحاءات سلبية عند العموم، فإن هذه السلبية لا تفرض نفسها إلا حينما تتعارض مع أفكارنا أو ما نشتهيه. وفي النهاية

فإن الدعاية يمكن أن تكون إيجابية، أي نميل إلى الاقتناع بها. وهذا هو أصل معنى كلمة propaganda المشتقة من الفعل propager أي نشر أفكار.

هذا ما تنجزه هذه الإشهارية بشكل بارع : المزج بين البروباغاندة والإشهار. أي عرض البضائع وعرض الأفكار، بل القيم. أي السلوك باستقلال الطريق نحو البضاعة، والسلوك وفق تصورات حياتية وقيمية، بعيداً عن هموم السوق.

يمكن أن نجد في هذا النزوع إلى توحيد العالم نزوعاً طوباوياً، بل أسطورياً. تنطوي هذه الإشهارية على نزوع إلى استعادة الوحدة الأصلية للإنسانية حيث كانت موحدة. إن العالم قبل أن يتشظى كان موحداً، حسب الأسطورة. وإذا كانت الأسطورة قد ماتت، فإن ترسباتها الغائرة في اللاشعور تسفر من حين إلى آخر في الأعمال الإبداعية والفكرية العظيمة وفي الأحلام. هناك إذن حنين لاشعوري عند الإنسان لتوحيد العالم. هذه الإشهارية تبشر بهذا العالم العذري حيث كانت الإنسانية موحدة. بطبيعة الحال ليس من الضروري أن يكون هذا الإحساس واعياً بل يمكن أن يكون لاشعورياً، كما قد يكون حال هذه الإشهارية. كل الأساطير تؤكد على كون الإنسانية قد كانت موحدة في أصل خلقها. إن الحروب نفسها يؤرخ لحدوثها الأول بالتطاحن بين الإخوة، الذين كانوا قبل نشوب الحرب متآلفين. وكذلك الأمر بالنسبة إلى التعدد اللغوي. كل الأساطير تتحدث عن لغة أصلية واحدة. ففي الشرق لم تتفكك إلى لغات عديد إلا مع العقاب البابلي، حيث عاقب الرب الآدميين بتعديد لغاتهم حتى لا يتواصلوا بينهم ويعودوا إلى الاتفاق لارتكاب مآثم ضد الرب. نفس الحلم تحمله هذه الإيقونة الإشهارية.

هناك نزوع توحيدي، نزوع إلى إبطال التعارض أو التناقض. تقديم عالم بدون نقيض. أو تذويب المتعارضين والمتناقضين. من جهة هناك إبطال القوة الأمريكية أمام بِينُوتُونْ، بحيث أصبحت هي العالم الوحيد القطب. ثم هناك إبطال تعارض أمريكا والاتحاد السوفياتي من خلال هذين الشابين الذين لم يمنعهما ولاؤهما الرمزي لكل واحد من العالمين، إلا أن اتحادهما العشقي يقوض تعارض السوفيات وأمريكا؛ وهناك أخيراً إبطال تعارض زنجي - أبيض أو أشقر. هناك إذن عالم موحد، بل مطلق، أي لا نقيض له. وفي هذا السياق نفهم عبارة مِيرْسِيَا إلْيَادْ : "ففي كل مرة تكون هناك محاولة التعبير عن القدسي في "عبارة" ما يظهر ذلك الانصهار للمبادئ المتعارضة"[1].

(1) Mircea Eliade, **Tratado de historia de las religiones**, Editorial Cristiandad, Madrid, 1974, p.244

فإذا كانت هذه الإشهارية تثيرنا فذلك عائد إلى ملامستها للمحتويات الأسطورية الغائرة في لاشعورنا جميعاً. ولقد نجح المبدع في إشعال فتيلها حقاً. وذلك بجعلنا ننغمر في مناخ أسطوري حيث الشباب الأبدي والجمال المطلق وانتفاء التعارض. هذه السلطة الإيتوسية تبعث الإحساس بأن باعث الرسالة أو المشهّر يتكفل بنا، وأنه يشملنا بعطفه في الحضن الأمومي. وينقذنا من الإحساس بالضجر الدنيوي. إنه يعود بنا إلى عالم طفولي. طفولتنا نحن، وطفولة الإنسانية. وبما أن الأمر يتعلق برأي وتصور للعالم نستطيع أن نلحق هذه الإشهارية بالدعوات القيمية أو الدعائية. يمكن أن ندعي أن هذه الملامح القيمية غالبة ومهيمنة في هذه الإشهارية، إلى حد يمكن أن نتساءل : ماذا يبقى من ملامح إشهارية في هذه الصورة. هذه موضوعة مركزية في إشهاريات بِينُوتُون، التي تعبر عن نسق إيديولوجي وفلسفي متكامل.

إن الملابس التي تشهرها هذه الصورة لا تكاد ترى. هذه الملابس هي هنا الأرضية الباهتة التي تتألق فوقها الألوان الزاهية للرموز السياسية والوجوه الآدمية اليافعة في ربيع العمر. هذه التقنية في إخفاء البضاعة قلما اعتمدها الإشهار. الإشهار مصاب بالإظهار والتكرار الممل أحياناً. فلنتذكر إشهارية دُوبْ : Dop, Dop, Dop. البضاعة المعروضة هنا مختفية. البضاعة تحولت هنا إلى مجرد أرضية باهتة تعتليها صورة الشابين الوسيمين. هذا الإخفاء، يكسب المشهّرَ أهم ما يتطلع إليه الخطباء، أي كسب الثقة. لقد كسبت بِينُوتُونْ، عبر المشهِر، ثقتنا بهذا الإخفاء، وبعد أن أوقعنا في حضنه كما الأطفال المفتقرون إلى العناية والعطف الأموميين. إن إشهارية بِينُوتُونْ تتظاهر وكأنها غير معنية بإظهار البضاعة. ولكن ليست البضاعة وحدها الغائبة، بل ألوان البضاعة. فإذا جاز أن يكون لون البضاعة أميل إلى الرمادي الأزرق فإن ألوان الأجساد الآدمية ورموزها صارخة هنا. كما أن ملامح البضاعة ليست واضحة ولا متميزة بشكل بارز بين الذكور والإناث. تلك هي بعض من ملامح الدعاية للقيم لا للبضاعة.

ومع هذا فلا بد من الحذر. لا شك أن الإشهار يستهدف بشكل قوي المستمع. إذ هو المقصود بتعديل سلوكه وتوجيهه الوجهة التي يشتهيها المعلِن. وبما أن السياق مختلف تماماً عن سياق الخطابة القديمة الشفوية حيث الخطيب والمستمع يتمتعان بوجود عيني وملموس، فالأمر غير ذلك في الخطابة التي تعتمد الكتابة، بحيث أن المتحدث لا يُرى والمخاطب متفرق ومتناثر بشكل يند عن الضبط والحصر. كذلك الأمر في الخطاب الإشهاري. فهنا يختفي المتحدث. فمن يكون؟ هل هو الشركة أو محرر النص أو المعلن؟ أم؟ مهما كان الأمر فإن المخاطب هو

من يمتلك مفاتيح هذا المتحدث. إنه هو من يبني ويشكل في ذهنه صورة خاصة لصاحب البضاعة المعروضة. هذا المتحدث قد يمارس شكلاً من الكذب المكشوف على المتلقي. إن هذا العارض الذي ينسب إلى الكوكاكولا، على سبيل الكذب، إحداث تأثيرات محمودة في الإنسان، يتستر على الأضرار الصحية الخطيرة التي يتعرض لها شاربو الكوكا. حينما ننتبه إلى هذا، وحينما نستمع إلى نصائح العلماء في الميدان نسحب ثقتنا بالكامل من المعلن. أي ذلك المرسل أو المتحدث وراء الصورة والإعلان. هذه الصورة هي التي تدعى بالإيتُوسْ.

حينما نترك هذا ونتأمل إشهاريتنا موضوع هذا التحليل ينتابها إحساس غاية في الأهمية. إن العارض لم يمدح بضاعته ولم ينسب إليها أية صفة أو تأثير خارق، بل "تعفف" إلى حد جعل البضاعة لا تحتل إلا حيزا هامشياً في المرسلة الإشهارية. بل إن القيمة التعيينية للمرسلة منطمسة. هذا الترفع عن الحديث عن البضاعة وتمجيدها، والخوض في أمور هامشية، هي القوة الناعمة الصامتة التي جعلتنا نخلع على المتحدث كل ثقتنا، بل ولُذْنَا بالحضن الأمومي وتحررنا من الضجر الذي تبعثه قسوة الحياة. يقول أُولِيفْيِي رُوبُول شارحاً دْيِيتِيرْ فْلَادِيرْ: "يتساءل فْلَادِيرْ، لماذا ينصاع المتلقي للتأثر برسالة هي على وجه العموم من الاختصار والتبسيط والطفولية، بشكل لا يصدق؟ ثم يجيب، بالضبط يحصل ذلك لأنه مختصر وتبسيطي وطفولي. لأن الرسالة تستجيب بهذا للحاجة اللاشعورية عند كل راشد، للامتلاك مجدداً في اللحظة لعلاقته بالأبوين حينما كان طفلاً. إن الإشهار يقتصر على "إسقاط" هذه الحاجة على الشيء الذي يُشِيدُ به، أم على ذلك الذي يُشِيدُ بالشيء. يقبع وراء التواصل العمومي تواصل حميمي حيث، يسكِّن المعلن، وهو يتقلد بكل السلطة الأبوية، ضجر المتلقيّ"[1].

أتذكر أنني منذ حوالي ما يزيد على العشرين سنة كنت أسمع إشهارية في التلفزة المغربية موضوعها هو غذاء الرضَّع، سِرِيلَاكْ. تقول الإشهارية : "منذ شهره الرابع يحتاج طفلك، بالإضافة إلى حليبك، إلى سِرِيلَاكْ". إن حشر موضوع ثانوي، أي حليب الأم، في هذه الإشهارية لِسِيرِيلَاكْ، أمر يثير الانتباه. إن الإشهارية صادرة عن بائع سِيرِيلَاكْ. السياق هو سياق تجاري. حشر حليب الأم هنا، وهو ليس معروضاً للبيع، وليس موضوعاً صادراً عن طبيب أو جمعية العناية بالطفولة أو نصائح وزارة الصحة الخ. هذا المعلن لسِيرِيلَاكْ الذي يقدِّم على بضاعته حليبَ الأم ينتزع بكل

(1) Olivier Reboul, **La rhétorique**, ed. puf (qsj) Paris, 1984, pp. 66-67

قوة ثقتَنا، بسبب القوة الإيتوسية. حيث يشيد بقوة بشيء غير معروض للبيع، أي حليب الأم الذي يحظى بتزكية الأطباء والمختصين في أمور تغذية الأطفال. بل ربما جاز القول أن المعلن يجعلنا بهذا نفرغ اشتهاءنا لحليب الأم على البضاعة سِيرِيلَاكْ. والواقع أن هذا عينه ما حدث في هذه الإشهارية لبِينُوتُونْ. إن هناك تغييباً لأثواب بِينُوتُونْ في إشهارية تحمل عنوان بِينُوتُونْ. هذا المغيَّبُ يتألق بغيابه. وهذه هي السطوة النافذة "لأخلاق" المشهر. وربما كان القصد هنا إشهار الماركة لا الثوب، إذ إن ما يَعْلَق بأذهاننا ليس هو الأثواب الملموسة، بل الماركة أو اسم الشركة.

أخيراً ها نحن نصل إلى الموضوع المتوقد في هذه الصورة الإشهارية. إنه الجمع بين شابة شقراء وشاب أسمر. إنه البعد الجنسي. يقول سِيرْجْ شَاخُوتِينْ، وهو يتحدث في مجال ملاصق للإشهار، ألا وهو الدعاية أو البرُوبَاغَانْدَة السياسية :

"يمتلك الإنسان آليتين وغريزتين للحفاظ على الفرد. إنهما غريزتا **الدفاع أو المقاومة، والغذاء.** ولتأمين الحفاظ على النوع يعتمد الإنسان على آليتين فطريتين في التكوين العضوي. هاتان الآليتان الفطريتان هما غريزتا **الجنس والأمومة.**

تُدعَى هذه الآليات الأساسية الفطرية "غرائز" [...] وهي عبارة عن مجموعة مركبة إن قليلاً أم كثيراً من عدة عناصر فطرية مكونة سلسلة. أفضِّلُ تسمية هذه الآليات الأربعة الأساس الفطرية "الدوافع""[1].

لا أعتقد أن هناك عنصراً أقوى من غريزة الجنس في التأثير في أذهان الناس. كل العناصر الأخرى قد تتعرض للإشباع، فيضعف تأثيرها في الإقناع. الجنس لا ينطفئ أواره في أية فترة من العمر ولا عند أي جنس من الذكور أو الإناث. للجنس سحر خاص. مادة متفجرة جاهزة للفعل في أية لحظة. صحيح أن المرء قد يتكتم عن هذا البركان الهامد في أوقات اليقظة النهارية. إلا أن هذا مجرد قناع زائف، لا تفضحه الأحلام الليلية حيث يعمد أشد الناس وقاراً إلى ركوب الشهوة الحلال والحرام على السواء وحسب بل تفضحه أحلام اليقظة والتخيلات النهارية. تلك حالات التلقي الشعري والموسيقي والحكائي والسينيمائي، حيث تنحل عقدة رقابة العقل ويطلق المرء العنان للرغبة والشهوة للتمكن على الصعيد الحلمي من تخطي العقبات والرقابة الواقعية وإدراك ما تشتهيه النفس. لا نستغرب بعد هذا أن يجعل فرويد الجنس المحرك الأول للسلوك الإنساني.

---

(1) Serge Schakhotine, **Le viol des foules par la propaganda politique**, ed. Gallimard, 1952, pp. 50-51

هذه المكانة التي يحتلها الجنس هي التي جعلت المبدعين في مجالات الفن والغناء والرسم والسينما والرواية والشعر الخ. يتزودون من مستودعاته واستخدامه كمادة وعجين أعمالهم الفنية. يكفي في أي عمل أن يكون هناك حضور ما للجنس لكي يستثير المستمع أكثر مما يحدث مع أعمال أخرى لا تستلهمه. الفن يلبي حاجاتنا الأبدية في هذا المضمار. حاجاتنا إلى حور العين. بهذا يمثل الجنس الطريق السهل، بل الأسهل، نحو الأشياء التي يراد إقناع الناس بها. بهذا لا نستغرب اتخاذ الإشهار، وهذه الإشهارية التي بين أيدينا، ذريعةَ نقل الرسالة. إن مجرد وقوع العين على موضوع الجنس في أية رسالة يجعل المتلقي يتحفز فيصيخ السمع لتلقي الرسالة.

هذه اللوحة الإشهارية المنتصبة أمامنا مثال صارخ. إن قدراتها لإيقاد المكنونات الجنسية لا تحتاج إلى تأكيد. الجنس هنا ذريعة قوية للفت الانتباه إلى البضاعة المختفية أو الماركة. كأن هناك امتلاكا جنسياً للبضاعة. الجنس هنا قنطرة نجتاز عبرها إلى عالم بِينُوتُونْ. فعلى الرغم من كون العالمين معروضين في هذه الإشهارية (الفتوة الشبابية وبينوتون) فلا شيء يمنع من نقل الرغبة désire من امتلاك هذه الفتاة أو الفتى إلى البضاعة. أي منسوجات بِينُوتُونْ.

هذا الجانب الجنسي يلعب أدواراً خطيرة في الإشهار. إذ إنه يمثل الحلقة الأشد هشاشة وحساسية في كياننا النفسي، والقابلة لكي تحدث تأثيرات لا يرقى إليها أي عنصر من العناصر الثلاثة الأخرى التي عرضها علينا سِيرْجْ شَاخُوتِينْ. هذه المكنونات اللامعقولة قابلة لكي تحقق إنجازات باهرة لا يمكن بلوغها بالاشهارات التي تخاطب عقلنا. إذا كنا جادين حقاً في إقناع شخص ما وجره إلى الفعل فعلينا أن ننسى مخاطبة عقله، والتوجه إلى دق أبواب قلبه، الذي لا يخص للعقل بأي اعتبار.

هذا هو قصد فَانْسْ بَاكَارْ حينما يتحدث عما يدعوه الملامح الخفية والجوانب الهشة الكفيلة باتخاذها معبراً إلى المعروضات الإشهارية والدعائية :

"يلتجئ بعض المستطلعين، مثلاً، إلى دراسة منسقة لملامح ضعفنا الخفية ولجوانبنا الهشة أملاً في أن يتمكنوا بهذا من التأثير بقوة في أفعالنا"[1].

التوجه إلى القلب قد يجعل الأبواب تنفتح أمامنا لإفراغ رسائلنا، وإصدار تعليماتنا فإطلاق سلوك ما. الشيء الذي قد لا يتحقق ونحن نحاول إيصال رسائلنا

---

(1) Vance Packard, **La persuasion clandestine,** ed. Calmann-Levy,1984, p. 9

على طريق العقل. وعلى كل حال فإن الإنسان يرتاح أكثر ويستمتع بترك أبواب قلبه مفتوحة.

إن الدوافع الجنسية في الإشهار خاصة وفي كل ضروب الدعاية وفي كل أشكل الخطابة التي تخطط للتأثير في سلوك الناس تمثل جهاز الاستقبال العفوي والسهل والفعال والجاهز دوماً والشديد الحساسية للاستجابة، للتأثير في سلوك الناس. وهذا تمكن مقارنته بما يفعله المروض مع الحيوانات التي تُجازَى بقطعة حلوى يضعها في فمها إثر أي إنجاز هام تنفذه أمام الجمهور في قاعات السرك. هذا عينه ما تفعله الدعاية والإشهار. والغريب أن الإنسان كثيرا ما قبل اللعبة وانصاع لهوى المروِّض!!

الكناية والشاهد والتشبيه الاستعارة والتمثيل والأسطورة[1]

1 . الكناية والشاهد

نقدم في هذه المقالة عرضاً مختصراً لأهم المفاهيم البيانية المتصلة بالنظرية التأويلية أو الهيرمينوطيقية. أي المتصلة بمسألة المعنى المجازي الذي يمكن أن يكون المبدع قد قصد إليه، أو الذي يمكن، بسبب انتماء المبدع إلى لحظات سابقة في الزمن أو انتمائه إلى ثقافة أخرى، أن يمسك به المتلقي. هذا الانكسار لإحدى حلقات السلسلة التواصلية يترتب عنه تدخل المتلقي لأجل استعادة الحلقة المفقودة. المقصود هوإذن، ما هي العمليات التي نتوسل بها لاستعادة تماسك المعنى وتلاحمه ومنطقيته. وهذا يضعنا وجهاً لوجه أمام أهم المقومات البيانية التأويلية. أي الكناية والشاهد والتشبيه والاستعارة والتمثيل والأسطورة.

حينما نلاحظ محارباً شجاعاً قد نستدل على هذه الشجاعة بملاحظة قامته أو مصاحبة الكواسر له أو خروجه وحيدا للغارة أو استغنائه عن الدروع، التي هي أشياء ترتبط بالشجاعة ارتباطاً واقعياً. مثال ذلك قول الأعشى في مدح قيس بن مَعْدِي كَرِبَ :

وإذَا تـجِيءُ كتيبةٌ مَلـمُومَةٌ   خَرْسَاءُ تُغْشِي مَنْ يَذُودُ نِهَالَهَا
كنتَ المقَدَّم غَيرَلَابِسٍ جُنَّةٍ   بِالسَّيفِ تَضْرِب مُعْلِماً أَبْطالَها

إن الأعشى لم يستدل على الشجاعة بذكرها وإنما بما يلازمها في المكان. وقد سمَّت البلاغة العربية هذه الأداة بـ «الإرداف». وهي تسمية مناسبة.

ومن الترابط الزمني، لا المكاني، قول النابغة :

إذا مَا غَزوْا في الجيْشِ حلَّق فَوقهُمْ   عـصـائِبُ طيرٍ تهْـتـدِي بِعصَائِبِ

(1) نشرت هذه المقالة أول مرة بعنوان : «الكناية والشاهد والتشبيه والاستعارة»، مجلة علامات، عدد 17، مكناس، المغرب، 2002

إن الطير الذي يلاحق البطل في غاراته دلالة على ترقب سقوط القتلى ضحايا الممدوح الشجاع. وتم التعبير عن هذه الفكرة وهذا الشيء بملازِماته داخل الزمان. ومن العلاقات الرمزية التي هي الجنس الثالث من العلاقات التجاورية، نذكر حمل الصليب، يعني رمزياً أننا أمام شخص مسيحي.

ويمكن أن نستدل على هذه الشجاعة بالربط بينها وبين كائنات لا ترتبط بها ارتباطاً مكانياً أو زمانياً أو رمزياً، ولكنها ترتبط بها ارتباطاً «تشابهياً». ولهذا نقول عن شخص شجاع «إنه أسد»، كما نقول عن جبان «إنه نعامة» تماماً كما قال الشاعر:

أَسدٌ عليَّ وفِي الحرُوبِ نعامَةٌ

هذا الخيط الرابط بين الأسد والإنسان الشجاع ليس معطى واقعياً بل مبتكَرٌ، تماماً كما ابتكر المتنبي هذه العلاقة الطريفة بين العفة وماء المزن.

حـصـانٌ كَـمـاءِ المُـزْنِ فِيـهِ   كـتُـوم الـسـرِّ صَادقَـةُ المقـالِ

ينبغي التمييز، حينما نربط بين المتشابهات، بين ما هو تشبيه، وما هو شاهد.

يسعى الشاهد إلى الربط بين المتفقات في الجنس، في حين يسعى التشبيه إلى المقارنة بين المتباينات. «هو مستبد مثل الحجَّاجِ» مقارنة أو شاهد، في حين أن: «هو مستبد مثل الأسد» تشبيه. الأول حجاجي والثاني شعري.

يقول إرْنسْتْ رُوبِيرْكُورْتيُوسْ موضحاً المقصود بالشاهد في عبارته:

«إن غرض الشاهد هو إضفاء القبول[1] على فكرة ما باللجوء إلى حدث قديم واقعي أو خرافي أو أسطوري أو منتم إلى التراث الأدبي أو حدث صناعي احتمالي أو خيالي، فتسلك هذه الفكرة أو الواقعة المطروحة ضمن نفس الخيط الذي يسلك فيه الحدث القديم أو الموروث فنعتبرهما معاً يندرجان ضمن نفس الصنف من الوقائع. إننا نضفي القبول على الفكرة المطروحة وغير المقبولة، بسلكها ضمن جنس الحدث القديم الذي يحظى عندنا بالقبول. إن الواقعة القديمة التي نسند بها الشاهد ينبغي، تبعاً لهذا، أن تكون واضحة ومعروفة ومقبولة أو احتمالية»[2].

(1) يتحدث كورتيوس عن كون الشاهد يسعى إلى «إضفاءالقبول». وهذا يعني أن له طبيعة حجاجية، وهو يتعارض في هذا مع التشبيه ذي الطبيعة الشعرية.

(2) يحدد هيلدگار كورنهاردت الشاهد بقوله: «يتعلق الأمر بحكاية أحداث مختصرة ووقائع شخصية. وبتصريحات غيرمشتركة، يبدو فيها بوضوح خاص صفة ما أو ملمح شخصي ما... إن مصطلح الشاهد يعني أيضا الوقائع نفسها كما يعني الحكاية التي تسردها». =

ولا يطعن في هذه الوظيفة الإقناعية التوسل بالخرافات fables والحكايات المجازية paraboles . إن هذه تكتسب قيمة إقناعية ما عندما نجردها من سياقها التاريخي والأصلي. إنها في حد ذاتها قابلة لوصمة الكذب، ولكنها حينما تسلك في شاهد ما تتغلب على فنائها لكي تكتسب شرعية جديدة بتحولها إلى البرهنة عما لا تمكن البرهنة عليه بأية طريقة غيرها. ولهذا تؤكد جُوئِيلْ تَامِينْ :

«لم تكن العصور القديمة تعارض، كما نفعل نحن اليوم، بين التاريخ والخيال. ما كان محسوباً عندهم هو مجرد قوة الشاهد. المهم أن يكون الشاهد قوياً، بغض النظر عن كونه واقعياً أو خيالياً أي خرافياً أو أسطورياً»[1]. وعلى الرغم من الغرابة التي تبدو على هذا الرأي فإن بلاغيين آخرين أكدوا هذا التأويل.يقول كَارْلْهِينْس سْتْيِيرْل : «إنه في حدود ما تتخذ القصص التاريخية موضعاً في النسق الأخلاقي وتمثل واحداً من عناصره تستطيع أن تكتسب دلالة شاهدية exemplaire، ولهذا الاعتبار وحده تستطيع أن تدَّعِيَ الانفلات من متصل السيرورة التاريخية أو من بنية انفلات التاريخ باعتباره ماكرو شاهد، والاندماج في سياق جديد، وهو سياق الاتفاق البراديكماتي للتاريخ في مكانه داخل النسق الأخلاقي. إن الطبيعة الأولية لهذا التوجه تؤدي بالضرورة إلى محو الفوارق «بين الأساطير والخرافة والشعر من جهة وبين التاريخ الحقيقي من الجهة الأخرى»[2].

إن الحدث الذي نتوسل به لأجل الشهادة يتسم بقابلية انتزاعه من السلسلة الحدثية الواقعية المتألفة من حلقات غير متكررة وغير متشابهة إلى مستوى تصبح فيه هذه الحلقات أو الوحدات قابلة لكي تتألف مع أفكار أو أحداث أخرى تتآخى معها على سبيل الشهادة. وهذه المسألة ما كانت لتتم لولا التدخل الإنساني الذي يؤول الأحداث الماضية، التاريخية والأسطورية، فيشحنها بمعان خاصة قابلة لكي ينظر من موشُورِهَا إلى وقائع أخرى. بمعنى أن الذات الإنسانية تتدخل لكي تفهم شيئاً بواسطة شيء آخر. وبهذه الكيفية تتغلب هذه المواد التاريخية والأسطورية الهامدة على تحجرها في لحظة ما لكي تندرج في صيرورات وظيفية لانهائية.

= in Ernest Robert Curtius, **La Littérature européenne et le Moyen Age latin**, t.1, éd. PUF, Paris, 1956, p. 119

(1) Joelle Gardes Tmine, **La Rhétorique** ; éd. Armand Colin, Paris, 1996, p. 86

(2) Karlheinz Stierle, «L'exemple comme histoire et l'histoire comme exemple», in. **Poétique**; n.10 ; 1972, p. 184

إننا نرى الشاهد باعتباره حجة تفرض قبول الفكرة أو الموقف اعتماداً على الأحداث الناجزة الماضية أو الأسطورية أو الأحداث التي يسلم بها الناس. ويبدو لي أن الشاهد كحدث ماض أو أسطوري، يضفي القبول على حدث أو فكرة جديدة تجد شرعيتها في الماضي. ولأمر ما كان أرسطو يتحدث عن الشاهد بصدد الخطابة الاستشارية التي تخطط لبناء المستقبل بقياسه على الماضي. فكأن ما سيحدث مستقبلاً ينبغي أن يكون بالضرورة شبيهاً بالماضي.

والواقع أن الشاهد هو الأداة التركيبية الخاطفة التي تضطلع هنا بالمهمة الحجاجية، إذ إن العامة تقتنع بها بسرعة فائقة. وهكذا فالنقص في الدقة الحجاجية القياسية syllogistique يعوض بالمعرفة العامية الشاهدية[1] exemplaire. إن الشاهد يكون إذن، كتلةً متناغمة مع نوازع العامة التي تنفر عن كل قياس حجاجي أو برهاني دقيق. ولهذا فإن الخرافات والقصص المجازية التي دافع أرسطو عن دورها الحجاجي لم يعتبرها كذلك إلا حينما توجه إلى العامة، إذ الخاصة نزاعة إلى القياسات.

2 . الشاهد والتشبيه

كثيراً ما عمد البلاغيون إلى التمييز بين التشبيهات الحجاجية وبين التشبيهات الشعرية أو الزخرفية. وهذا التمييز موغل في القدم. لقد سبق لأرسطو أن ميز بين نوعي الاستعارة الخطابية والشعرية. وهذا التمييز يشمل أيضاً التشبيه. يقول لاوسبيرغ :

«إن الوظيفة البرهانية للتشبيه يمكن أن تكون متماسكة أو مسترخية. وحينما تكون وظيفة التشبيه مسترخية فإن هذا يستعمل كزخرف»[2]. ويؤكد في مكان آخر:

«إن المجالات الواقعية للمشابهة والقضية [الموضوع] يمكن أن تتحقق في صيغتين على الأقل. فحينما تكون قريبة فإن التشبيه يكون فقيراً. وعلى العكس من ذلك فحينما تكون بعيدة ولو كانت من نفس الطبيعة، فإن التشبيه يكتسب

---

(1) في الشاهد نتوسل بحالة خاصة لتبرير حالة خاصة أخرى. هذا الحاكم المحتمي بالحرس والحصون مستبد، لأن ما فعله الحاكم الفلاني، فقد كان يحتمي بالحرس والحصون وكان مستبدا. وفي القياس أو المضمر نعمد إلى حالة عامة لتبرير حالة خاصة. هذا الحاكم يحتمي بالحرس والحصون فهو مستبد، لأن ذلك ما يفعله كل المستبدين.

(2) Lausberg, Heinrich, **Manual de retorica literaria**, tomo II tr. Jose Perez Riesco; éd. Gredos, Madrid; 1975, p. 358

الغنى الشعري بالنقل»[1]. وكذلك فعل هانْسْ أدَانْكْ Hans Adank وهو يميز بين التشبيه التفسيري[2] والتشبيه العاطفي. يقول فرَانْسْوَا مُورُو وهو يعلق على رأي أدَانْكْ : «إن التشبيه يمكن أن يستخدم كأداة توضيح في قول ما. إلا أن دوره يكون أحياناً مستهدفاً توصيل الإحساس. وقد كانت البلاغة القديمة متعودة على إقامة تمييزبين هذين النوعين من التشبيهات : إن أحدهما خطابي في حين أن الآخر شعري. الأول المقدم كشاهد ولأجل العقل هو نوع من الاستقراء» المستخدم في الاستدلال. «والثاني يقدم لتنوير الشيء وتلوينه وتزيينه. وغرضه يتمثل في جعل موضوع التفكير حاضراً في المخيلة» . إن التشبيهين الخطابي والشعري يفترضان في الشيئين المشبهين مشابهات. إلا أنهما يحتويان على اختلافات : إن التشبيه الخطابي . ونحن نفضل تسميته تشبيهاً تفسيرياً . يعتمد على مشابهة موضوعية وواقعية وعقلية قابلة لوضعها موضع رقابة حواسنا وفكرنا، في حين أن التشبيه الشعري . العاطفي حسب تسميتنا . يعتمد على مشابهة ذات قيمة توحي بها إحساساتنا وذاتيتنا». ويقابل هانس أدانك بين تشبيهين أحدهما تفسيري : «إن الذرة يمكن أن تتحلل إلى عناصر أصغر ومجموعها هو مثل نظام شمي صغير بكواكبه»، والآخر عاطفي : «إنه يبكي في قلبي كما تمطر السماء المدينة»[3].

وعلى الرغم من أن هذا التمييز يتمتع اليوم بالتزكية عند الكثير من النقاد منهم على سبيل المثال لا الحصر جان كوهن. يقول : «إن المنبع الأساسي لكل شعر هو مجاز المجازات، أي الاستعارة القائمة على تجاوب الحواس أو المشابهة الانفعالية»[4].

وهذه المشابهة الموضوعية بين طرفين اعتبرت هي أساس التشبيهات الحجاجية، في حين اعتبرت المشابهات العاطفية هي أساس التشبيهات الشعرية. ومع هذا كله فإننا نعجز عن الحسم في كثير من الأحيان عن تصنيف هذه المشابهات متى تكون عاطفية شعرية، ومتى تكون موضوعية نثرية. إنني أميل إلى اعتبار حالات القارئ المعيار الحاسم للحكم على شعرية ونثرية هذا التشبيه أو ذاك أو هذا الشاهد أو ذاك. إنني أجد الكثير من الشعر في الصيغ التشابهية التي تقام بين شيئين اثنين من قبيل «بنية الذرة والمجموعة الشمسية» بل إنني أجد الكثير من الشعر حتى في بعض الاستعارات المنطفئة التي لا نقف على استعاريتها إلا بالكشف عن جذوتها

---

(1) **Manual de retorica literaria**, tomo II p. 356

(2) سم هذا أيضا شاهدا أو مقارنة.

(3) فرانسوا مورو: **البلاغة. المدخل لدراسة الصورة البيانية**. منشورات الحوار. البيضاء 1989، ص 29

(4) جان كوهن، **بنية اللغة الشعرية**، منشورات توبقال، البيضاء. 1986، ص. 170.

الضائعة وسط الرماد المتراكم. لاحظ كيف يمكن أن نعجب باستعارية كلمة من قبيل «رئيس». أليست هذه الكلمة حاضنة لاستعارة الرأس لسيد القوم. فنقلنا الرأس إلى «رئيس». ألا تحيل هذه الاستعارة الخابية على حزمة من الاستعارات الملازمة. إن وضع الرئيس موضع الرأس يحيل على استعارة كبرى وهي استعارة جسد الإنسان للمجتمع كله. واعتبار سيدهم رأس هذا الجسد باعتبار الرأس هو المفكر المدبر وأهم ما في الجسد واعتبار ما تبقى من الجسد مجرد أرداف يتحكم فيها الرأس. هذه الاستعارية الخابية هي التي تُجَوِّزُ القولَ بأن أغلب الكلمات تحتضن على سبيل الاحتمال استعارة ما قديمة. وتبعاً لذلك يجوز أن تكون كل كلمة بالنظر إليها من هذه الزاوية الاستعارة «قصيدة مصغرة»[1].

3 . الاستعارة والتمثيل

التمثيل allégorie (التشبيه المسترسل أو الاستعارة مسترسلة)، هو من حيث الكيف استعارة، والاختلاف بينهما كمي. إن الاستعارة المجتلبة من حقل دلالي ما والمنبسطة على امتداد النص تدعى تمثيلاً أو استعارة مسترسلة أو متصلة أو ترشيحية. ويمكن أن تبسط هذه الاستعارة سيطرتها على كل النص. وهنا تصبح تمثيلاً منغلقاً أو رمزاً إذا تعددت تأويلاتها؛ وهكذا فإن التمثيل يكون تاماً أو مغلقاً حيث لا يتوفر على أي عنصر من عناصر الفكرة الأصلية المطروقة الغرضية. وقد يتوفر على عناصر من الفكرة الغرضية، وهذه تشكل قرائن لفظية. هناك تمثيلات كثيرة شائعة في ثقافة ما وربما في كثير منها؛ نجد من بينها «الإبحار» للدلالة على وجهة المعاملات التبادلية لدولة ما، وعلى «الحياة الشخصية وبالخصوص في لحظاتها الحرجة» قد تحولت، ضمن التراث المكتوب والمستعمل إلى إرث ثقافي عام. ومنها أيضاً «الولادة والنشأة والنضج فالموت»، التي تستعمل للدلالة تمثيلياً على أي مشروع إنساني. هناك تمثيل «الهَرَمُ» للدلالة على المجتمع وطبقاته، ولذلك هناك الأعلون والقاعدة وما بينهما، وإمكانية الارتقاء أو الانحطاط؛ ويمثل هذا الجانب مجالاً بكراً لبحث طريف. كما نمثل للإنجاب والتربية والاستفادة «بالغرس والإنبات والإثمار والجني.» الخ.

لا يكون سهلاً في بعض الأحيان الحكم بتمثيلية نص ما أو عدم تمثيليته. إن هذا لا يكون أمرا حاسما إلا في بعض المجالات المنتمية إلى أنماط معروفة من قبيل

(1) Paul Ricoeur, **La Métaphore vive**, éd. Seuil, Paris, 1975, p. 191

الحكايات الخرافية والتمثيلات وبالنسبة إلى بعض الفلسفات حيث التناسب يكون أمراً متفقاً عليه أو عرفياً[1].

هنا نصل إلى مسألة ينبغي توضيحها. وهذا يتمثل في التمثيل الذي نختلقه نحن وليس المبدع الأول. إننا نسعى في الكثير إلى قراءة نصوص تصلنا من القديم أو من الثقافات الأخرى باعتبارها تناسبات. يقدم هِنْريشْ لَاوْسْبِيرْغْ تحليلاً دقياً ومختصراً لهذه التمثيلات التي يبتدعها المتلقي في سياقات غير سياق الشاعر:

«هناك، إلى جانب التمثيلا الأليغورية التي يقصد إليها المتكلم (الشاعر) باعتبارها تمثيلات تحيل على معنى آخر حرفي، «تمثيلات» لم يقصد إليها الشاعر باعتبارها تمثيلات، ولكن قصد فقط إلى المعنى الحرفي، إلا أن الجمهور يستوعبها بوصفها تمثيلات تحيل على معنى آخر حرفي. هناك إذن تمثيلات يبدعها الشاعر وتمثيلات يبدعها الجمهور أيضاً حين تأويله الشعر. [...] ومن هذا القبيل من التمثيل اللاحق ما طبق خصوصاً على الإنجيل وهوميروس، إذ لوحظ أن في هوميروس وفي الإنجيل تمثيلات مقصودة من قبل المؤلفين. إلا أن هناك، فوق هذه التمثيلات المتفقة مع قصد المؤلفين التمثيلات التي ركبها التأويل فوق هذه النصوص»[2].

هذا يعني أن المؤلف ليس مطلق السلطة في إبداع تمثيل أليكوري ما. فكما يبدع المؤلف تمثيلاته يبدع المتلقي تمثيلاته رغم قصد المؤلف، وربما ضد قصده. إن إمكانيات اتفاق المؤلف والمتلقي لا تكون متوفرة دوماً. إذ قد يغيب أحدهما. وحتى في حال حضورهما فإن أساس التأويل أي النوايا والمسبقات الوجدانية والذهنية والإيديولوجية لا تكون متطابقة بين الطرفين. وما يحدث كثيراً أن الأمم شأنها شأن الأفراد تؤول النصوص التي تاتيهم من الماضي. وهذا التأويل قد يدفع إلى تحميل النصوص تمثيلات لم تكن لها في الأصل. والواقع أن هذا ما حدث في التراث الغربي. إن هوميروس وهو يتحدث عن العوالم الأخروية والآلهة وأنصاف الآلهة والرحلات إلى العالم الآخر وأنصاف الإنسان والحيوان وأنصاف الآلهة، هي كلها أمور لا يسلم بها العقل في المراحل اللاحقة لإنشاء هذا النص. بل إن الفكر اليوناني نفسه قائم على نفي الميتولوجية لصالح اللوغوس. أي تم التنكر للتراث الهوميري لمنافاته للعقل. إلا أننا نلاحظ في مراحل متأخرة وحرصاً على امتلاك هوميروس وإنقاذه واعتباره حامل رسالة فكرية ودينية وأخلاقية، عمد المفكرون إلى تحميل تراثه

---

(1) **Traité de l'argumentation**, p. 528

(2) **Manual de retorica literaria**, p. 288

وتراث الإنجيل محتوى عقلياً وأخلاقياً بل وعلمياً. وما كان لهذا أن يحصل لو لم يعمد هؤلاء إلى تحميل هذا التراث محتويات تمثيلية، أي استعارية. يقول إِرْنِسْتْ رُوبِيرْ كُورْتْيوسْ :

«نشأ التأويل الأليغوري لهوميروس عن حاجة تبرير الشاعر أمام الفلسفة. والتجأت إليه في مراحل متأخرة المدارس الفلسفية وبعدها المؤرخون وعلماء الطبيعة. وهو يتطابق مع مظهر جوهري للفكر الديني اليوناني، أي الإيمان بأن الآلهة تُبَلِّغ رسائلها في صيغة لغزية، بواسطة حاملي الوحي أو الأغراب. وتعود إلى ذوي التجربة مهمةُ هتك الحجب التي تخفي السر أمام أعين الناس. ونجد عند سَانْتْ أوغْستَانْ صدى هذا التصور.[...] وبدءاً من القرن الأول الميلادي، بدأ التأويل الأليكوري ينتشر باطراد. وكما يؤكد بسخرية سِينِيكْ فإن كل الاتجاهات الفلسفية تجد عقائدها الخاصة في هوميروس.» وهكذا وكما يؤكد سِيلْسْبُورِي : «فإن التصور اليوناني القديم الذي اعتبر الشعر كذباً قد اكتسب معناه بفضل التأويل الأليكوري [...] وهكذا فقد أكد لنا كِينْتِيلْيَان «أن هومِيرُوسْ محيط بكل العلوم» وحسب مِيلَانْشْتُونْ «فإن هُومِيرُوسْ قد وضع الأسس لعلم الفلك والفلسفة وهو يصف مجن آشِيلْ»[1].

وهذه المعاني التمثيلية هي التي تدعى أحياناً رمزية. ويتمثل ذلك على وجه الخصوص حينما تستوعب الاستعارة أى التمثيل النص بأتمه وتضع المتلقي في موقع الحكم لاعتبار هذا تمثيلاً أم أنه غير كذلك. ومن الأمثلة على التمثيل الأليكوري أو الرمزي هذا النص لجبران خليل جبران :

«كان في أحد المروج نعجة وحمل يرعيان. وكان فوقهما في الجو نسر جائع يحوم ناظراً إلى الحمل بعين جائعة يبغي افتراسه. وبينما هو يهم بالهبوط لاقتناص فريسته، جاء نسر آخر وبدأ يرفرف فوق النعجة وصغيرها وفي أعماقه جشع زميله.

فتلاقيا وتقاتلا حتى ملأ صراخهما الوحشي أطراف الفضاء.

فرفعت النعجة نظرها إليهما منذهلة، والتفتت إلى حملها وقالت له : « تأمل ياولدي، ما أغرب قتال هذين الطائرين الكريمين! أوَليس من العار عليهما أن يتقاتلا، وهذا الجو الواسع كاف لكليهما ليعيشا متسالمين؟ ولكن صَلِّ ياصغيري، صَلِّ في قلبك إلى الله، لكي يرسل سلاماً إلى أخويك المجنحين !

فصلى الحمل من أعماق قلبه !"[2]

---

(1) E. R. Curtius, **La Littérature européenne et le Moyen Age latin**, t.1, pp. 331-332

(2) عن غسان خالد : **جبران في شخصيته وأدبه**، مؤسسة نوفل، بيروت، 1983، ص. 163.

4 . الشاهد والأسطورة

يمثل الشاهد موضعاً مشتركاً بين الحجاج والشعر والبرهنة. إلا أننا نستطيع القول إن للشاهد، شأنه في ذلك شأن أغلب المقومات الخطابية اللغوية أو الرمزية، وظائف أخرى. وهذه الوظيفة التي نريد أن نعرضها هنا، وباختصار شديد، هي التي تدعى الوظيفة الأسطورية أو القدسية. يعتبر مِيرْسِيا إِلْياد رائدُ هذه النظرية التي تقوم على اعتبار أسطورة الخلق أصل كل الممارسات التي نعتبرها ذات أهمية في حياتنا اليومية. أي إن كل الأعمال التي نقْدِم عليها لا تكتسب الأهمية إلا حينما تكون إعادة وتكراراً لممارسة بدئية أولية مع بداية التكوين أو خلق العالم. نريد أن نوضح هذا من خلال مثال واحد. هناك تصور شائع في كل الثقافات عند كل الأعراق يذهب إلى أن العالم قد خلق من ماء. يقول إلْيَادْ :

«إن للتطهير وللتصفية الطقوسية بواسطة الماء غاية تحقيق فجائي «لذلك الزمن» ، حيث حدث الخلق؛ إنه عبارة عن تكرارات رمزية لخلق العوالم أو «الإنسان الجديد». إن أي اتصال بالماء يلخص، حينما يتم بنوايا دينية، اللحظتين الجوهريتين للإيقاع الكوني : أى إعادة الإدماج في المياه الأولى] والخلق»[1].

إن «المياه الطاهرة»، أى [...] غير المدنسة بالاستعمال اليومي لتكثف كل الاحتمالات التوليدية والخَلْقية للمياه الأولى البدئية. إنها تعالج لأنها، بمعنى ما، تعيد عملية الخلق الأول. إننا سنرى أن الأفعال السحرية «تعيد» خلق الكون، لأنها تسقط في الزمن الأسطوري لخلق العوالم، وهي مجرد تكرار للإشارات التي تمت حينئذ. إن الغاية في حال العلاج الشعبي باعتماد المياه «الطاهرة» هي التماس الإعادة السحرية لخلق المريض عبر الاتصال بالمادة البدئية؛ إن الماء يمتص الشر بفضل قوة التمثل وتفكيك كل الأشكال. [...] المياه تطهر وتعيد الخلق لأنها تبطل «التاريخ» وتستعيد. في لحظة. التكامل الفَجْرِي. [...] الاغتسال التطهيري يطهر من الجريمة...] ومن حضور الموتى المضر [...] ومن الجنون [...] وتمحو الخطايا كما تمحو الصيرورات التفكيكية الجسدية أو النفسية»[2].

ولكن ما علاقة هذا كله بالشاهد. إن هناك تشابهاً بنيويا مدهشاً بين تصور الشاهد في البلاغة الحجاجية الأرسطية وتصور الشاهد في بلاغة الأسطورة الإلْيَادِيَّة. فإذا كان الشاهد في البلاغة الحجاجية لا يسعى إلى أكثر من إيقاع الإقناع

(1) Mircea Eliade, **Traité d'histoire des religions**, éd. Payot Paris, 1983, p. 184

(2) Mircéa Eliade , **Traité d'histoire des religions** p.170

وتعديل السلوك أوتثبيته ففي البلاغة الأسطورية يسعى الشاهد إلى إدراج الإنسان في الوضع القدسي عبرإخراجه من الدورة التاريخية الدنيوية. وهذه العملية تنتزع الإنسان من الوضع المدنس وإدخاله في الوضع المقدس. هنا يكف الإنسان عن أن يكون ذلك الإنسان المعهود في حياته اليومية. إنه يكتسب، بفضل هذا التواصل مع أسطورة الخلق، الصفات القدسية التي تعطيه كل الأمل في اكتساب الخلود والتخلص من كل الأدران الدنيوية. إنه يكتسب الشعور بالخلود وهو يعيد السلوك الأول، أنه يكتسب الصفات الألوهية بارتفاعه عن الأرض والتحاقه بالفعل الأول. إن أي سلوك لا يكتسب الأهمية إلا حينما يكون إسقاطاً على السلوك الأول، أي حينما يكون هذا السلوك شاهداً ونموذجاً أول لكل السلوكات اللاحقة. إن أي سلوك لا يكتسب أهمية، والأهمية هنا هي أهمية قدسية دوماً، إلا حينما يحذو حذوالنموذج الأول. إن الاتصالية الحدثية التاريخية المتفردة السَّنتاكْماتِيّة تتعطل هنا لكي تندرج في نماذج بَرادِيكْماتِيَّة. ولهذا فإن السلوك الأول الذي نحاكيه هو الشاهد. ووظيفته هي وظيفة أسطورية وطقوسية وعلاجية وروحية وقدسية. إنها تكسب الإنسان الأمل في الخلاص الروحي وتنقذه من الشعور التاريخي الذي يحكم عليه بالنهاية المأساوية بالموت النهائي. يقول ميرسيا إلياد :

«إن الوظيفة الأساسية للأسطورة هي تثبيت النماذج الشاهدية لكل الطقوس ولكل الأفعال الإنسانية الدالة....] وبعيداً عن الأفعال القدسية المحصورة فإن الأسطورة هي أيضاً نموذج كل الأفعال الإنسانية الدالة : في الإبحار وفي الصيد مثلاً»(1).

إن كل سلوكاتنا لا تكتسب الدلالة والأهمية والتزكية إلا حينما تتم بتزكية النماذج الأسطورية الشاهدية. إن السلوك الأول هو شاهد لأنه يسمح باحتواء كل السلوكات اللاحقة. وإن السلوكات التي تنفلت من إسار الشاهد تكون فاقدة لكل دلالة قدسية وتبعاً لذلك تكون داعياً لجلب الشر والنحس.

وهذا ما يوضحه مِيرْسِيَا إِلْيَادْ بكل الوضوح المعهود عنده :

«إن كل أسطورة وبمنأى عن طبيعتها، تفصح عن الحدث الذي كان في الزمن الأول in illo tempore ويمثل بهذا سابقة شاهدية لكل الأفعال والمواقف التي تكرر لاحقاً هذا الحدث. إن كل طقس وكل فعل حامل لمعنى، ينجزه الإنسان يكرر

---

(1) Mircéa Eliade , **Traité d'histoire des religions**, p.345

نموذجاً بدئياً أسطورياً؛ والحال أنه يترتب على التكرار إبطال الزمن المدنس وإدراج الإنسان في الزمن السحري الديني الذي لا تربطه أية علاقة بالديمومة بمعناها المحصور ولكنها تشكل هذا «الحاضر الأبدي» للزمن الأسطوري»[1].

«إن الأسطورة في تصور الفكر المعاصر[...] تبطل «التاريخ». ولكن ينبغي أن نلاحظ أن أغلب الأساطير تشكل، لمجرد أنها تعبر عما حدث في الزمن الأول تاريخاً شاهدياً للجماعة الإنسانية التي احتفظت به. لا توجد أسطورة خلقية بغير صفة تاريخ ، إذ أنها تحكي كل ما حدث في الأصل. ولنلاحظ أن الأمر لا يتعلق ب»تاريخ» بمعناه المعاصر. أي باعتباره أحداثاً غير مستعادة وغير متكررة. ولكنه يتعلق بتاريخ شاهدي يمكن أن يتكرر (دورياً أو بشكل غير دوري) ويكتسب المعنى والقيمة في تكراره نفسه. إن التاريخ الذي كان الأصل ينبغي له أن يتكرر لأن كل تجلٍّ بدئي هو غني. وبعبارة أخرى فإن هذا التجلي لا يستنفد بحدوث واحد. وبعبارة أخرى أيضاً فإن الأساطير لهي غنية بمحتواها، الذي هو محتوى شاهدي، وباعتباره كذلك، فإنه يزودنا بمعنى ويخلق شيئاً ويعلن عن شيء، الخ.»[2].

فلنتأمل هذا التشابه المدهش البنيوي بين تصور أرسطو حين يقول :

«ما سوف يحدث مستقبلاً شبيه بما سبق حدوثه في الماضي»[3] وتصور إِلْيَاذْ السابق.

إن هناك في الحالتين قياس حدث على آخر. واعتبار الحدث الماضي لا يكتسب الأهمية إلا بالتكرارية. وإن الحاضر أو المستقبل يكتسب المعنى بهذه التكرارية. إلا أن ما يقصد إليه أرسطو هو الأحداث المعيشة الماضية التي يقاس عليها المستقبل. والحال أن إلياد يقصد إلى الأساطير التي تتخذ نموذجا يصاغ على مثالها أي سلوك إنساني لأجل اكتساب القدسية أو الأسطورية.

هكذا تتداخل في هذا التصور للبلاغة أو البيان علوم ما كنا لنقبل في يوم الأيام بتداخلاتها المثيرة. إلا أن الصياغة النهائية لهذا التأليف النسقي للنظريات الحجاجية والشعرية والتأويلية وعلم الأساطير، ما تزال مجرد حلم نتطلع إلى رؤيته مخلوقاً ذا ملامح واضحة وكاملة ومتسقة.

مصطلح الشاهد يعني أيضا الوقائع نفسها كما يعني الحكاية التي تسردها .

---

(1) Mircéa Eliade , **Traité d'histoire des religions**, p.360

(2) Ibid.

(3) Ibid, p.408

مساهمة في تحرير البلاغة العربية

1. البيان تحت سلطة علم المعاني

يبدو أن الصيغة التي حازت الهيمنة في البلاغة العربية منذ ما يزيد على ثمانية قرون هي تلك المتمثلة في البلاغة المدرسية التي فرضت نفسها في كل أسلاك التعليم العالي والثانوي. اليوم حينما نقول "بلاغة" ينصرف ذهنُنا على الفور إلى هذه البلاغة بفروعها الثلاثة : علم المعاني وعلم البيان وعلم البديع. ولقد كانت هذه الصيغة من هندسة بلاغيي العصور التي نصمها عادة بـ"الانحطاط". وهي البلاغة التي تحتل رقعة مترامية الأطراف في التراث العربي والتي دشن عصرَها السكاكي (توفي 626 هـ) في **مفتاح العلوم**[1]، الذي كان موضوع شروح واختصارات ومطولات ومنظومات وغيرها من العناوين التي انشغلت بالترتيب البيداغوجي للمعارف الجاهزة. من هذه العناوين نقع على **تلخيص**[2] القزويني **وإيضاحه**[3] **ومطول**[4] التفتازاني **وأطول** إبراهيم بن محمد عربشاه[5] **وتنبيهات**[6] الشريف الجرجاني إلخ.

ومع إطلالة العصور الحديثة سارع البلاغيون إلى الاعتكاف على هذه المعرفة الجاهزة فأعادوا الشرح والترتيب والتوضيح والتطبيق الخ. وفي هذا الشأن نلتقي بأحمد مصطفى المراغي[7] والسيد أحمد الهاشمي[8] وأشهرهم على الإطلاق الشاعر علي الجارم ومصطفى أمين[9] اللذان لم يتمكنا من التخلص من "لوثة" الإعادة ولوك العناوين القديمة فحرروا مصنفهم الذي سموه تسمية دالة في نفس

(1) يعقوب السكاكي، **مفتاح العلوم**، تح. نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، لبنان، بيروت، 1983.
(2) القزويني، **التلخيص**، ضبط وشرح عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، لبنان، بيروت.
(3) القزويني، **الإيضاح**، ضبط وشرح عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، لبنان، بيروت.
(4) سعد الدين التفتازاني، **المطول على شرح التلخيص**، تح. ع. الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، لبنان، بيروت، 2001.
(5) إبراهيم بن محمد عربشاه، **الأطول**، تح. ع. الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، لبنان، بيروت، 2001.
(6) محمد بن علي الجرجاني، **الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة**، تح. إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2002.
(7) أحمد مصطفى المراغي، **علوم البلاغة**، دار الكتب العلمية، لبنان، بيروت.
(8) السيد أحمد الهاشمي، **جواهر البلاغة**، دار إحياء التراث العربي، لبنان، بيروت.
(9) علي الجارم ومصطفي أمين، **البلاغة الواضحة**، دار المعارف، مصر.

الفلك الرتيب؛ أي **البلاغة الواضحة**. كانت هذه البلاغة حريصة أشد الحرص على إعادة عرض نفس المضامين ونفس التقسيمات العامة. ولم يدر في خلدهم إطلاقا إعادة النظر لا في التصورات العامة ولا في التحاليل الجزئية. وحينما انتفى من هذه المعالجات طرح أسئلة نقدية انتصبت هذه البلاغة غولا إيديولوجياً لا يسمح بالحديث عنه إلا بالخطاب الامتثالي. هذه "الصروح" البلاغية فرضتها المؤسسات التعليمية في كل الدول العربية الحديثة المتعاقبة والمتزامنة في كل الأسلاك التعليمية الابتدائية والجامعية في العالم العربي. وأعتقد أن هذا الوضع ما يزال قائماً، رغم كل المحاولات التجديدية الجادة. ورافقت ذلك هيمنة هذا المنطق في مناهج الدراسات الأدبية، والشعرية على وجه الخصوص.

أعتقد أن الأصل في هذه الهيمنة هو الترابط بين هذه البلاغة الثلاثية الجذور والدراسات الإعجازية، التي يتربع فيها علم المعاني على عرش مملكة البلاغة. علما بأن علم المعاني الذي يحتضن الفرعين الآخرين يفرض على هذين منطقه التداولي والبنائي التي يراعي الفهم وتوصيل الفكر وتهميش ما يدعوه البلاغيون المحدثون "الوظيفة الشعرية" أو الجمالية. علم المعاني هو في الحقيقة مزيج من النحو أي التركيب والتداوليات والأسلوبيات. في هذا المناخ يبدو من المرُوق طرح أي باحث أسئلةً نقدية تتعلق بالمسوغات النظرية لهذا التقسيم الثلاثي وبصدد أمور تتعلق ببعض التفاصيل؛ من قبيل التمييز في الكناية بين ثلاثة أنواع، كناية عن صفة وكناية عن موصوف وكناية عن نسبة. ومن قبيل المسألة المتعلقة بالتداخل بين الكناية عن نسبة والمجاز المرسل. ومن قبيل التداخل بين موضوعات المجاز العقلي والمجاز المرسل، بل والتداخل بين المجاز العقلي والاستعارة المكنية. هذه الإشارات النقدية قد تكون مدعاة لإثارة معسكر المحافظين الذي نصبوا أنفسهم حماة للتراث. فكأن كل من سولت له نفسه أن يطرح سؤالاً بصدد مسألة من مسائل هذه البلاغة يمس بقدسية القرآن.

وبطبيعة الحال، فإن هذا الاكتساح ما كان ليتم إلا على حساب اتجاهات بلاغية أخرى نعتقد أن إنجازاتها قد تعرضت للإهمال المؤسساتي تارة، ولسوء الاستيعاب والتقدير طوراً آخر. فحينما يتم الاختيار بين السكاكي والناقد العظيم حازم القرطاجني، ينحاز النقاد المحافظون، الذين يحتمون بسلطات واسعة يستقونها من سلطة الدولة التي انتدبتهم، بشكل ضمني أم غير ضمني، للدفاع عن نماذجها

الثقافية. هكذا، فبتبني السلطة لهذه البلاغية الثلاثية الجذور، وفرضها في كل أسلاك التعليم، تحول علم البلاغة إلى إيديولوجيا تجرّع الفتيان وغير الفتيان مواد جاهزة وتمنعهم من طرح أسئلة بصددها.

من هذه الصروح التي تعرضت للإهمال المتعمد والمبيت، **نقد الشعر**[1] لقدامة بن جعفر، **والعمدة**[2] لابن رشيق القيراواني **ومنهاج البلغاء وسراج الأدباء**[3] لحازم القرطاجني. ويمكن القول بأن هذا الإهمال والتجاهل الظالم قد طال بعض النصوص الهامة التي تمر عليها الأعين دون أن تكلف نفسها عناء التأمل لكي تكتشف فيها بعض المقاربات المثيرة للدهشة. نريد بالمناسبة أن نشير إلى مثالين هما كتاب **الكناية والتعريض أو النهاية في فن الكناية**[4]، لأبي منصور إسماعيل الثعالبي، والثاني هو **غرائب التنبيهات على عجائب التشبيهات**[5]، لعلي بن ظافر الأزدي المصري. ويمكن أن نشير إلى مقاربات أخرى حيث احتلت المقومات البيانية مراتب هامة. نذكر على سبيل المثال كتب الضرار الشعرية. مثل **ضرورة الشعر**[6] لأبي سعيد السيرافي، **وضرائر الشعر**[7] لابن عصفور الإشبيلي الخ. كما نزعم أن شروح الفلاسفة العرب (ابن سينا والفارابي وابن رشد) لشعرية أرسطو وخطابته لم تنل ما تستحق من العناية.

بطبيعة الحال، كثيرا ما كان هذا الإهمال مترتبا عن الجهل بالقيمة العلمية، لهذه الأعمال، وليس عن الإقصاء المبيت فقط. إن لوك نفس التقسيمات الكبرى والتعريفات ونفس التحاليل والأوصاف والتدقيقات الجزئية التي تحولت إلى شبكة جاهزة ومتوارثة نعرض عليها أي مثال شعري أو غير شعري، قد تحول إلى إيديولوجيا تبريرية مناهضة للعلم باعتباره طرحا لأسئلة جديدة تسمح بإعادة

---

(1) قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، تح. كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، مصر، 1963.

(2) ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، تح. محمد قرقزان، منشورات دار المعرفة، بيروت، 1988.

(3) حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تح. محمد الحبيب بن الخوجة، منشورات دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1981.

(4) أبو منصور أسماعيل الثعالي، **الكناية والتعريض أو النهاية في فن الكناية**، تحقيق فَرج الحَوار، منشورات الجمل، بغداد، 2006.

(5) علي بن ظافر الأزدي المصري، **غرائب التنبيهات على عجائب التشبيهات**، تح. زغلول سلام، مصطفى الصاوي الجويني، دار المعارف، مصر، القاهرة، 1971.

(6) أبو سعيد السيرافي، **ضرورة الشعر**، تح. رمضان عبدد التواب، دار النهضة العربية، لبنان بيروت، 1985.

(7) ابن عصفور الإشبيلي، **ضرائر الشعر**، تح. السيد إبراهيم محمد، دار الأندلس، لبنان بيروت، 1982.

النظر في الموضوع وإعادة بنائه. إن الاستعارة إما تصريحية أو مكنية أصلية أو تبعية مجردة أو ترشيحية، تحقيقية أو تخييلية، عامية أو خاصية. الخ. والكناية هي إما عن صفة أو موصوف أو عن نسبة. يتم ذلك على امتداد قرون، دون أن يطرح بصددها تساؤل عن جدوى هذا التقسيم والتفريع، ومناسبتهما للخطاب الشعري الجمالي. ودون التساؤل عن القيمة الابتكارية لكل إجراء وصفي. وباعتبارها نسقا إيديُولوجِياً تحولت هذه البلاغة إلى شبكة من الكْلِيشِيهَاتْ أو العبارات الجاهزة المملولة.

والمؤسف أن المؤلفات المذكورة آنفاً والتي لا تصب في نهر البلاغة الثلاثية الجذور قد حرمت الحظوة التي تستحقها في مجالات المقررات المدرسية والجامعية وتبعاً لذلك في مجالات الدراسات الأدبية. فحينما يدور الحديث عن التشبيه أو الاستعارة أو الكناية أو التمثيل فإن أقرب المرشحين للاستعانة بنصوصهم هم البلاغيون المدرسيون الدائرون في فلك بلاغة عصور "الانحطاط". والحقيقة أن مجرد تنصيب علم المعاني حكما على العلوم الأخرى : البيان والبديع لهو تنقيص ظالم من نظرية الشعر التي يعتبر البيان والبديع من أعمدتها الكبرى. وهو خلط مستفز بين متطلبات الكلام النثري وبين متطلبات الكلام الشعري.

وبعد، فما هي الحصيلة التي تلقيناها من علماء البلاغة المدرسية، والمتعلقة بالبيان؟ وذلك باعتبار البيان، إلى جانب البديع، هما أنسب العلوم لتناول الإنتاج الشعري بالتحليل. إن موضوع الأول هو المعاني الطارئة، التشبيهية والاستعارية والكنائية، المركَّبة على المتوالية الدلالية الحرفية. وهذا هو معدن الشعر الحق وجوهره الدائم في كل الثقافات التي نعرفها. وموضوع الثاني هو بالأساس كل أشكال التكرار الصوتي والتوازي اللفظي . المعنوي. وهذه بدورها تمثل العمدة الثانية للشعر. هذا الجانب يكثف بقايا عمر الشعر الشفوي الضارب بجذوره في عهود الأزمنة الغابرة.

فلنبدأ من الأول، أي من علم المعاني الذي تربطه، في الصيغة الثلاثية المشار إليها، وشائج قوية بالبيان خاصة، وبعلم البديع. لا شك أن مجرد الترتيب : المعاني أولاً، ثم البيان ثانياً، والبديع ثالثاً، ينم عن موقف يوزع الحظوة بحسب الترتيب. ولهذا نسارع إلى القول بأن علم المعاني هو أهم علوم البلاغة، وبالتالي فإن الشروط التي يقتضيها هذا العلم أهم من الشروط المطلوبة في علم البديع؛ والبيان يحتل موقعاً وسطاً بينهما. لا يمكن أن نتغاضى عن الترتيب الذي اقترحه الشاعر علي

الجارم لهذه العلوم حيث يتقدم علم البيان على المعاني وعلى البديع. وهذا موقف يحمل دلالة قوية، حينما نلاحظ أنه يصدر عن شاعر. وكأنه يرى أن البيان هو الجدير بالسبق حينما يدور الكلام على الشعر. والحقيقة أن التحليلات التي يحررها الشعراء في الميدان كثيراً ما كانت تسديداتها أنسب لجوهر الشعر ومعدنه.

وبعد فما المقصود بعلم المعاني؟ وبعلم البيان؟ وبعلم البديع؟ يحدد محمد بن علي الجرجاني هذه العلوم بقوله:

"فعلم المعاني: علم يعرف منه كيفية تطبيق أحوال الكلام العربي على أحوال المعنى بحسب مقتضى الوقت.

وعلم البيان: علمٌ يعرف منه وجوه التعبير عن المعنى المراد بدلالتي اللفظ الموضوع والعقل معاً.

وعلم البديع: علمٌ يعرف منه وجوه تحسين الكلام، وباعتبار نسبة بعض أجزائه إلى بعض، غير نسبتي الإسناد والتعلق"[1].

الواضح أن علم المعاني لا يقف عند حدود سلامة العبارة، مجردة من المعنى، كما يمكن أن يفعل عالم النحو، الذي لا يلتفت إلى المعنى الذي تؤديه الجملة ضمن السياق أو المقام، باعتباره متألفاً من متكلمٍ، بكل ما تنطوي عليه نفسه من اعتقادات وتصورات وأحوال نفسية، ومتلق بنفس المواصفات وشروط المكان والزمن. المقصود بهذا مراعاة مناسبة العبارة للمعنى المقصود، الذي ينبغي أن يكون متناغماً مع المقام، أي مع ما سماه الشريف "الوقت". أما علم البيان فإنه يُثبِّتُ فوق هذه السلسلة المعنوية المراعية للمقام معنى إضافياً يتخطى الدلالة الوضعية أو دلالة المطابقة، وهو المعنى العقلي أي المجازي. هذا المعنى الإضافي قد يعوض جزءاً من سلسلة المعاني المؤلفة للعبارة، وهذا يحصل مع الاستعارة في كلمة واحدة، وقد يعوض معنى العبارة بالكامل كما هو أمر الاستعارة التمثيلية أو المثل. وقد يتعلق بالتعويض بجزء ممتدٍّ من العبارة، ونكون هنا بصدد الاستعارة الترشيحية. هنا تكتسب الدلالة طابعاً مزدوجاً، أو بالأحرى متعدداً. هذا التعدد الدلالي تم تقنينه في مقومات هي التشبيه والاستعارة والمجاز والكناية. كأني بالبلاغيين يعتبرون هذه المقومات البيانية طبقات دلالية ترفيَّة قابلة للاستغناء عنها. إن المعنى موجود سلفاً قبل الصياغة البيانية، وهو نفسه الذي نستخلصه بفضل تدخلات التأويل. وبهذا

(1) علي الجرجاني، الإشارات والتبيهات في علم البلاغة، ص. 13.

نفهم تسمية هذه المقومات باعتبارها "مزيّنات" أو "محسنات"، إذ لا دور لها في توليد المعاني. يقوم كل دورها على مجرد التزيين أو التحسين، لا غير. وهذه الفكرة، على الرغم من هيمنتها في كل التراث البلاغي القديم والحديث، غيرُ صائبة على كل حال؛ فلقد أثبت رِيتشَاردزْ أن المعنى المتولد عن الاستعارة غير المعنى المسْتفَادِ بدونها. "اعتبِرت الاستعارة جمالاً أو زخرفاً أو قوةً إضافيةً للغة، وليست الشكل المكون والأساس لها [...] إننا عندما نستعمل استعارةً ستكون عندنا فكرتان لشيئين مختلفين تعملان معاً وتستندان على كلمةٍ واحدةٍ أو عبارةٍ واحدةٍ يكون معناها حاصلَ تفاعلٍ هاتين الفكرتين [...] ففي أكثر الاستعمالات المهمة للاستعارة ينتج عن حضور المحمول والحامل مجتمعين معنى (يجب أن نميزه بوضوح عن المحمول) لا يمكن الحصول عليه دون التفاعل المشترك بينهما. [...] إن الحامل ليس مجرد زخرف للمحمول، وما كان له أن يتغير بواسطته. بل إن تعاون كل من المحمول والحامل يعطي معنى ذا قوى متعددة، ولا يمكن أن ينسب إلى أي منهما منفصلين"[1].

إن المعنى ليس جاهزاً إذن، تكتفي معه الاستعارة بنقله وتوصيله سليماً معافى إلى المتلقّي، كما كان قبلها. فإذا كان المعنى السابق الوجود على الاستعارة هو نفسه قبل تلبسه بالاستعارة فما الجدوى من هذه. والواقع أن نص رِيتشاردزْ السابق يثبت عكس ذلك، حيث إن المعنى المتولد عن التأليف الاستعاري جديد تماماً. بهذا المعنى لا تعود الاستعارة زخرفاً زائداً، بل يترتب عن حذفها تقويض كامل للمعنى الجديد الذي أتت من أجل توليده. ولهذا السبب فمن العبث المطابقة بين العبارة الاستعارية وترجمتها الحرفية. إن الفرق شاسع بينهما. ومن جهة أخرى فعلى الرغم من اعتبار هذه البلاغة التزيينية لا دور لها في الحديث عن الأشياء أو العالم، فإن بعض البلاغيين المحدثين، والمفكرين المعاصرين طالما انتقدوا هذه الفكرة ذاهبين إلى أن الاستعارة، والصورة بالمعنى الواسع للكلمة، لها دور حاسم في التعبير عن الأشياء ونقلها إلى المتلقي. وقد لا نجد نصاً أفضل مما يقوله مِيرْسِيَا إيلْيَادْ :

"إن الصور [ونحن نقول الاستعارات] هي من حيث بنيتها نفسُها **متعددةُ القيم**. فإذا كان الذهن يستعمل الصور لأجل الإمساك بالواقع النهائي للأشياء، فلأن هذا الواقع يظهر بطريقة متناقضة، وتبعاً لذلك يتعذر التعبير عنه بالمفاهيم[2]

(1) إيبُورْ أرمسْترُونغ رِيتْشَاردزْ، فلسفة البلاغة، ترجمة سعيد الغانمي ود. ناصر حلاوي، منشورات إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2002. ص ص. 101-92

(2) أي بلغة مطهَّرة من الاستعارية

(إننا نعرف المحاولات اليائسة لمختلف اللاهوتيين والميتافزيقيين، في الشرق أم في الغرب، لأجل التعبير بواسطة المفاهيم عن تصادف الأضداد coincidentia oppositorun وهو المعبر عنها بسهولة. وبكثرة، بالصور والرموز) إن الصورة باعتبارها حزمة من الدلالات، **هي الصادقة، وليس واحدة من دلالاتها، أو واحد من مستوياتها المرجعية العديدة**. إن ترجمة صورة ما إلى مصطلحات ملموسة، واختزالها إلى واحد من مستوياتها المرجعية، هو أسوأ مِنْ بترها، إننا بذلك نعدمها، ونبطلها باعتبارها أداة معرفة"[(1)]. هي هذه إذن علة وجود المقومات البيانية التصويرية. إنها ابتكار معاني جديدة ونفاذ إلى الأشياء التي يتعذر النفاذ إليها بلغة حرفية أحادية المعنى. فلأن الواقع ذو هوية وجودية متعددة، فإن الصورة بوصفها حزمة معاني هي وحدها المؤهلة للإمساك به حينما تعجز المفاهيم عن اجتراح ذلك. إن الواقع الإنساني يتسيج وراء أسوارٍ تجعل اللغة النثرية والمفهومية تعود خائبة في كل مرةٍ تحاول اختراقه. هذا الواقع الإنساني المستعصي على النثر لا يفتح أبوابه إلا للاستعارة. فإذا صدقنا أورْتيجَا إيْ جَاسِيتْ، "فإن كل استعارةٍ هي اكتشافٌ لأحد قوانينِ الكون"[(2)].

هذا التركيب للمعنى المجازي أو التصويري على الحرفي لا يعود معه الكلام غفلاً "مثل ما يتراجعه الصبيان ويتكلم به العامة في السوق"[(3)]. هذه الطبقة من المعاني التصويرية الإضافية تحجب، في تصور البلاغيِّين، المعنى المراد بالتوصيل ولا تتركه يستسلم بسهولة لمحاولات التمكن منه. ولهذا حرص البلاغيون على تقييد المتكلم بجعل عبارته البيانية على قدر من الطواعية المسعفة على التأويل الوظيفي الذي يسلس معه الخلوص إلى المعنى المقصود. أما **علم البديع** فلا يراعي بعد استيفاء الشروط السابقة إلا شرط التحسين والتزيين والزخرفة بشكليها اللفظي والمعنوي من قبيل الجناس والتوازي والتقسيم والطباق والمقابلة والتورية.

يعود محمد بن علي الجرجاني مفسِّراً هذه المراتبية : "كما أن الإنسان خلق ناقصاً وأعطي قدرةً يرتقي بها إلى كماله اللائق به بحسب شخصه، فمنهم من هو في الرتبة العليا ومنهم من يتوسط بينهما بحسب استعداده واجتهاده، كذلك كلامه له ارتقاءٌ إلى الكمال باختياره أو طبعه، حتى ينتهي إلى رتبة الإعجاز. والطبيعي مقدمٌ

(1) Mircea Eliade, **Images et symboles**, éd. Tel Gallimard, Paris, 1952. pp. 16-17

(2) Ortega y Gasset, **La deshumanizacion del arte**, ediciones Revista de Occidente, Madrid, 1970, p. 167.

(3) أسرار البلاغة، ص 144.

على الاختياري ومعلمٌ له، فالرتبة الدنيا تتعلق بالواضع، والثانية بالتصريفي، والثالثة بالنحوي، والرابعة بصاحب علم المعاني، والخامسة بصاحب علم البيان والسادسة بصاحب علم البديع. ويجب على صاحب كل علمٍ منها ألا يتسلم الكلام ممن تقدمه إلا بعد كمال صنعته، ويوقع فيه صنعته، وكذلك النساج بالنسبة إلى الغزال، والغزال بالنسبة إلى الندَّاف أو السلال، فمسائل كل علمٍ منها ما هو في رتبته من أحوالها ومبادئه مما هو قبله من العلوم. فعلم البديع أقل مسائلاً، وأكثر مبادئ، وعلم التصريف بالعكس، وما بينهما بحسبهما"[1].

يتضح من خلال هذا الكلام اندراج البيان ضمن نفس السلسلة النشوئية للكلام. كأن البيان مكمِّل لعمل سابقه ومتمم له، ووجوده مشروط بوجود السابق. كأن عمله لا يرى النور إلا بعد أن يستلم العبارة من صانع المعاني. إنه لا يركب معانيه العقلية، بما فيها من تشبيهات واستعارات وكنايات، إلا على سلسلة المعاني التي انتهى فيها عمل المعاني. من هنا ندرك تبعية البيان للمعاني. ولهذا أيضاً نفهم عمل السكاكي حينما جمع تحت نفس التسمية "علم المعاني والبيان". والحقيقة هي أن علم البيان مسارمستقل : إن مجموع مكوناته التي ينتظمها نسق البيان لها طبيعة خاصة من حيث صياغتها النصية المحايِثة ومن حيث ابتكارها ومن حيث تلقيها. وفي النهاية فإن طبيعة المقومات البيانية في سياقنا جمالية، في حين أن مقومات علم المعاني تقوم على سلامة علاقتها بالمقام. وتبعاً لاصطلاحات البلاغة اللاتينية فإن علم المعاني يندرج ضمن قصد الإفادة docere في حين أن البيان يندرج ضمن قصد الإمتاع delectare المتميزين عن قصد الإثارة movere [2].

في هذا السياق نفهم عبارة أبي يعقوب السكاكي في مفتاح العلوم وهي العبارة التي يمكن أن تستفز الشعراء :

"ولما كان علم البيان شعبةً من علم المعاني لا تنفصل عنه إلا بزيادةٍ اعتبار، جرى منه مجرى المركب من المفرد، لا جرم آثرنا تأخيره"[3].

قد يدل هذا على تصور للبيان عامة، وللمقومات البيانية التي تعتبر هنا مجرد أدوات "مساعدة" أو "تَرَفية" أو "تحسينية"، لتحقيق توصيل المعاني. إن المقومات البيانية تُحال على سلة المهملات فور تخليص المعنى من أحشائها. هذه الهوة بين

(1) **الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة**، ص 13.

(2) Heinrich Lausberg, **Manual de retorica literaria**, t. 2, ed. Gredos, Madrid, 1975, pp. 228-235

(3) السكاكي، **مفتاح العلوم**، ص 162.

المقوم البياني والمعنى الذي يؤديه يُشعِر بأن هذه المقومات تأتي فقط لنقل معنى موجود سلفاً. المقومات البيانية توصل معنى بالإمكان توصيله بعبارات غير تصويرية. بل ليست له وظيفة متميزة ومستقلة عن وظيفة الخطاب العادي التلقيني. ولقد بالغ السكاكي ودفع بهذه المعالجة إلى حدودها البعيدة، وذلك ليس فقط باعتبار البيان شعبة من علم المعاني والربط الحميمي بينهما، بل بالربط بين علم المعاني وبين علم الاستدلال. فلنستمع إليه :

"وإذ قد تحققت أن علم المعاني والبيان هو معرفة خواص تراكيب الكلام، ومعرفة صياغات المعاني، ليتوصل بها إلى توفية مقامات الكلام حقها، بحسب ما يفي به قوة ذكائك، عندك علمٌ أن مقام الاستدلال بالنسبة إلى سائر مقومات الكلام جزءٌ واحدٌ من جملتها، وشعبةٌ فردةٌ من دوحتها، علمت أن تتبع تراكيب الكلام، ومعرفة خواصها، مما يلزم صاحب المعاني والبيان، وحين انتصبنا لإفادته لزمنا أن لا نضنَّ بشيءٍ هو في جملته، وأن نستمد الله التوفيق في تكملته"[1].

بل ويدرج علم الشعر في نفس دائرة علم المعاني : "الفن الأول من تتمة الغرض في علم المعاني وهو الكلام في الشعر"[2].

هذا الربط المتكلَّف بين البيان والمعاني وإخضاع الأول للثاني، وضم المعاني لمجالات علم البديع والاستدلال وعلم الشعر، وذلك الارتباط بين هذه البلاغة والأبحاث الكلامية والاستدلالية قد لونت أبحاث البلاغة تلوينا خاصاً وهو التلوين الذي انعكس على البيان. صحيح أن البلاغة قد وضعت بين أيدينا تحليلات عميقة للمقومات البيانية، إلا أنها لم تنس أبداً أن المعنى موجود سلفاً، وأن المقومات البيانية لا تخلق شيئاً؛ بل هي مجرد وسائط. لهذا أصر البلاغيون على ضرورة جعل العبارة جديرة بالتأويل السلس، أي بالسفور عن المعنى الذي نتفق عليه جميعاً. لقد استبعدت كل أشكال الاحتمال والتعدد والغموض. إن كل هذه الإجراءات تُبعد التصوير البياني من مجال الشعر والفن وتقربه من مجال النثر، بل والخطابة. فأن يتم الربط بين المعاني والاستدلال وما بينهما من بيان وبديع وعلم الشعر الخ، وأن يُنَصَّبَ علم المعاني بوصفه صاحبَ الكلمة العليا على كل العلوم الآنفة، فهذا إنكار للدور التمييزي الذي يلعبه البيان، ليس في تزيين العبارة وحسب، بل في امتلاك الواقع والنفاذ إليه عبر مسالك لا تكون متاحة إلا له. هذا السيادة التي اكسبها البلاغيون لعلم المعاني على البيان تقرب الخطاب الشعري من الخطاب النثري.

---

(1) نفسه. ص. 432.

(2) نفسه. ص. 515.

2. البيان أو تجديد الحدود

البيان إذن هو أن "نقحم" على ظهر متوالية دلالية ما متوالية إضافية أو زائدة على المعنى الذي يراد توصيله. تنبئ عن هذه القطعة المقحَمة باقي المتوالية المعنوية ذات الدلالة الثابتة والحرفية. هذه المتوالية الثابتة هي قرائن على المقومات البيانية. وتمكن تسميتها أيضاً "الإطار" حسب مصطلحات ماكس بلاك[1]. وإذا كان هذا الإطار غير مسعف على هذا الدور الإعلامي، كما هو أمر بعض الإشاريات المكانية أو الزمانية كما في مثال : "هذه مجزرة" للإشارة إلى عمل إرهابي، أو "هذا وحش" للإشارة إلى طاغية ما، فإننا نستعين في هذا السياق بالمقام أو الحال لتأويل عبارة ما تأويلاً مجازياً أو استعارياً. وقد تستهلك استعارةٌ ما النص بالكامل، كما هو الأمر في الأمثال والقصص الخرافية. وهنا أيضاً نستعين بالمقام أو الحال. إننا في الحالتين نتخطى العقبة التي تتمثل في اللفظة المجازية، والاضطراب الدلالي وانكسار المتوالية اللفظية المعنوية باللجوء إلى تشذيب هذه النتوءات أو تأويلها واستبدالها بالمعنى المنسجم مع باقي المتوالية. نكون بصدد الاستعارة حينما تكون العلاقة بين الطرفين، الحاضر والغائب، هي المشابهة. مثال ذلك قول جبران خليل جبران :

"بين العلِم والشِّعر روضةٌ خضراء لو عبرَها العالمُ لأصبح حكيماً ولو عبرها الشَّاعر لأصبح نبيَّاً"[2].

وحينما يأتي المتكلم على ذكر الطرفين المقترنين هما معاً بأداة، أم بدونها، نكون بصدد التشبيه. مثال ذلك قول جبران :

"التفكير حجر العثرة الدائم في الشعر"[3]

ومن الكناية قول المتنبي :

رَميتَهمْ بِبحْرٍ منْ حَديدٍ	لهُ في البرِّ خلفهُمُ عبابُ
فَمسَّاهم وبُسطهُمُ حريرٌ	وصَبَّحهمْ وبُسطهُمُ ترابُ

"بُسطهُمُ حريرٌ" و"بُسطهُمُ ترابُ" كنايتان عن صفة، الأولى كناية العزة ومهابة الجانب والثانية عن المذلة وسوء المصير.

---

(1) In. Joëlle Tamine, **Au cœur du langage. La métaphore**, p. 61

(2) جبران خليل جبران، رملٌ وزبد. نسخة معروضة في الأنترنيب.

(3) جبران خليل جبران، رملٌ وزبد.

هو هذا على وجه الإجمال موضوع علم البيان. إحلال معنى ما مكان معنى شبيه أو مجاور. يتجاهل هذا العرض الآن، وبشكل مؤقت، أمراً مهماً يتعلق بالمجاز المرسل. ونحن سنقترح له حلاً مع مجموعة من الظواهر البيانية الأخرى.

موضوع علم البيان هو الانتقال من معنى إلى معنى المعنى. هذا ما تدعوه البلاغة الغربية tropologie أو المجازية أو علم المجاز. إلا أن هذا يطرح مشاكل عديدة هي التي سنتفرغ لمناقشتها. فلنبدأ بأهمها. يطرح هذا التعريف مشكلة التشبيه. إن هذا المقوم الذي، لا يندرج ضمن التغيير الدلالي، لا يجد له موضعاً في هذا التحديد. والحال أن الاستعارة هي، بتعريف أغلب البلاغيين في الشرق والغرب، تشبيه مختصر، يقوم على حذف أحد طرفيه. لا يدرس التشبيه في البيان إلا باعتباره تمهيداً للاستعارة. والسبب في ذلك أن الدلالة لا تتغير في التشبيه. التشبيه مُبْعَدٌ نظرياً عن علم البيان. إن تعريف علم البيان يبعد بالكامل التشبيه. يقول السكاكي :

"وإذا عرفت أن إيراد المعنى الواحد على صور مختلفة لا يتأتى إلا في الدلالات العقلية، وهي الانتقال من معنى إلى معنى بسبب علاقة بينهما، كلزوم أحدهما الآخر بوجه من الوجوه، ظهر أن علم البيان مرجعه اعتبار الملازمات بين المعاني"[1].

ولعل نفس الخلط وقعت فيه البلاغة الغربية حيث أدرجت التشبيه ضمن محسنات الأفكار[2] وأدرجت الاستعارة ضمن محسنات الكلمات أو المعنى[3]. والسبب في الحالتين غياب التغير الدلالي من هذا المقوم. يقول فرَانسْوَا مُورُو:

"ليس التشبيه في نظر البلاغة التقليدية محسن كلمة، أي مجازاً، وإنما هو محسِّنُ فكر. وبعبارةٍ معاصرةٍ، فإن التشبيه يتميز عن الاستعارة بكونه غير منحرفٍ عن السنن المعجمي : الكلمة لا تدل في التشبيه على شيء آخر مختلف عما تدل عليه في العادة، في حين أن الكلمة في الاستعارة تمتلئ بدلالةٍ جديدة"[4].

والواقع أن اضطراب البلاغة الغربية كان أشد من هذا. ولقد سجلت جماعة لِييجْ هذا الاضطراب بصدد التشبيهات النمطية التي رتبتها البلاغة القديمة ضمن صور الفكر تارةً (وليس المجازات، أو صور الدلالة) كما رتبتها على وجه الخصوص

(1) مفتاح العلوم، ص. 330

(2) Figures de pensée

(3) Figures de mots

(4) فرَانسْوَا مُورُو، البلاغة، المدخل لدراسة الصور البيانية، ص. 28.

أحيانا ضمن صور التخييل imagination، أي ضمن السلسلة : وصف النفس ووصف المكان ووصف الأشخاص، الخ[1]. بل إننا نقع في البلاغة الحجاجية أو الخطابة على جنسين كبيرين من الحجج، أولهما هو القياس الإضماري، وثانيهما هو المقارنة. وهذه بدورها نوعان، أحدهما حقيقي كأن نشبه غادةً جميلة بكليوباترة، وثانيهما تخييلي كأن نشبهها بزهرة الدفلى. هذا النوع الأخير من المقارنات هي في الحقيقة المخصوصة عندنا بالتشبيه.

إن نفس الخطأ يتكرر في التراثين. إخراج التشبيه من دائرة المقومات التصويرية. والسبب في الحالتين التغير الدلالي الذي لا يصيبه. ينبغي إذن استبدال المنظور، أي إهمال مقياس التغير الدلالي، حتى نتمكن من جديد، واحتراماً للملامح التمييزية المشتركة بين المقومين، من اكتشاف الآصرة العائلية بين هذين المقومين : التشبيه والاستعارة.

إن العلاقة بين التشبيه والاستعارة من القوة بحيث إن البلاغيين العرب كثيراً ما اضطربوا في وضع الحدود بين أنواع منهما. ثم إن المبرر الذي يسوقه البلاغيون وهم يدرجون التشبيه في دائرة البيان هو أنه أصل الاستعارة. وما هو أصل الاستعارة وجب بهذا الاعتبار التمهيد لها بدراسته. والواقع أن هذا المسوغ لا يقوم إلا إذا حصرنا أدواتنا التحليلية ضمن أطر وتحديدات مسبقة. فلو استبدلنا التحديدات المسبقة بالقول إن البيان لا يهتم بدراسة الانتقالات بين المعاني بل بدراسة الصورة image. لا يعود البيان هو إذن علم المجاز tropologie بل يصبح علم الصورة. ولهذا يذهب أحدهم إلى القول في تحديد البيان التصويري حيث يقف التشبيه إلى جانب الاستعارة :

"يتوفر المحسنان البلاغيّان : التشبيه والاستعارة على قواسمَ مشتركةٍ. إنهما يقومان على علاقة المشابهة ressemblance أو التناسب analogie بين شيئين وهما معاً يجتمعان تحت اسمِ جنسٍ هو الصُّورة"[2].

وقد نعثر عند مِيشِيلْ لُوكِيرْنْ على توضيح أصوب وأدق، وهو يجمع في فئة واحدة كُلاًّ من التشبيه والاستعارة، وذلك حينما يضع يديه على آصرة القرابة العائلية التي تربط بين المقومين. إننا بمراعاتنا لهذا المقياس نستطيع أن نعيد الأمور إلى

(1) Groupe Mu, **Rhétorique générale**, éd. Larousse, Paris, 1970. P. 113
(2) Danielle Bouverot, «Comparaison et métaphore», p. 133

نصابها ليس بإنصاف التشبيه وحسب، بل وبتحجيم مقومات كانت تحتل موقعاً غير مستحق في صور الكلمات أو البيان. يقول لُوكِيرْنْ:

"إن التشبيه يتقاسم مع الاستعارة كونه يشغِّلُ تمثيلاً ذهنياً أجنبياً عن موضوع الخبر الذي يحمله الملفوظ، أي يشغِّلُ صورةً. تلك هي، في الحقيقة، السمة المشتركة بين كل البنيات التي تدرج صورة في الملفوظ: نستطيع أن نحدد الصورة من زاوية الواقعة اللغوية باستخدام لفظٍ أجنبي عن متناظرة السياق المباشر"(1).

ويقول فْرانسْوَا مُورُو:

"ينبغي أن نحدد الصورة إذن بوصفها تطابقاً، أو بوصفها، في حال التشبيهات، مجردَ تقريب بين شيئين منتميين إلى مجالين متباعدين قليلاً أو كثيراً.

ينبغي أيضاً أن نعدِّدَ المحسنات التي تمكن تسميتها صوراً [...] نستطيع أن نميز تلك التي تقوم على علاقة المشابهة بين طرفين. التشبيه والاستعارة والتمثيل والرمز، وتلك التي تجمع بين الطرفين علاقة المجاورة، الكناية والمجاز المرسل"(2).

وعلى الرغم من أن الكثير من البلاغيين يدرجون ضمن مفهوم الصورة المقومات التشبيهية والمقومات الكنائية كما لاحظنا في النص السابق، فإن آخرين يقيدون هذا المفهوم لكي يقصروه على صور المشابهة لا غير، أي التشبيه والاستعارة. من هؤلاء نجد جَانْ لْوِيسْ جُوبِيرْ:

"إن الصورة الأدبية (ومنها التشبيهات والاستعارات التي تعتبر أمثلةً رائعةً منها) تضيف إلى الصورة المرئية معنى ثانياً تشابهياً أو رمزياً"(3).

تناوُل البيان من الزاوية التصويرية يقلل من الآثار المؤذية لحصر البيان في المجازية حيث يفسح المجال لمقوماتٍ ما كان لها أن تَمثُل ضمن قائمة المقومات المجازية من قبيل المجاز المرسل بالإضافة إلى نمطين من الكناية، أقصد إلى الكناية عن موصوف، كأن نكنِّي عن الإنسان بعبارة "حي، مستوي القامة، عريض الأظفار"(4)، والكناية عن نسبة، ومثاله، "المجد بين ثوبيه والكرم بين برديه"(5).

---

(1) Michel Le Guern, **Sémantique de la métaphore et de la métonymie**,éd. Larousse, 1975. p. 53.

(2) فرَانسْوَا مُورُو، البلاغة، المدخل لدراسة الصور البيانية، ص ص. 20-19.

(3) Jean- Louis Joubert, **La poésie**, p. 106

(4) مفتاح العلوم، ص. 404

(5) مفتاح العلوم، ص. 408

هذا الجانب التصويري هو الذي طالما نوه به أرسطو حينما يذهب إلى أن "**الاستعارة تجعلنا نرى وتضع الشيء أمام العيون** [...] وعلينا الآن أن نشرح معنى «أمام العيون»[...] أن نقول عن رجل طيب : إنه «مربع»، فهذا استعارة، لأن كليهما كامل، لكن العبارة لا تعبرعن حضور فعال، بينما نلاحظ في العبارة : «مطلع حياته في ازدهار كامل» حضوراً فعالاً"[1]. الحضور الفعال معناه هنا أن يُقصَد بشيء ملموس شيءٌ ملموسٌ آخر أو شيءٌ مجردٌ. وهذا الشيء الملموس في هذا السياق صورةٌ، ولا يعتبر صورةً إلا لأنه يدل على شيء أخر شبيه.

وفي كل الأحوال، فإن اختزال البيان في الصور المشار إليها، أي صور المشابهة وصور المجاورة من شأنه ليس تأمين انسجام الموضوع وحسب، بل من شأنه أيضاً مراعاة القيمة الجمالية التمييزية لهذين المقومين، الجمالية التي تتأتى بفضل انتهاك الاستعمال المتداول للغة والفكر. هذه الملامح أساسية لانتقاء مقومات موسومة من الناحية الجمالية بنفس الصفات. أقصد إلى التأثير الجمالي. فحينما نقارن بين الاستعارة والمجاز المرسل من الناحية الجمالية نستغرب أن يجتمعا تحت نفس سقف البيان. ففي النهاية لا يتيح المجاز المرسل، في أغلب الحالات، أية فرصة للابتكار الأسلوبي، ناهيك عن التصويري. ولهذا يقال إن المجاز المرسل لا يقطع إلا المسالك المعبدة، في حين إن دَيْدَن الاستعارة هو إتاحة فرص لا نهائية لإشعال فتائل المفاجآت الابتكارية أو "التغريبية" حسب عبارة فيكْتُورْ شْلوفسْكِي[2]، أو "التعجيبية" حسب عبارة حازم القرطاجنّي[3] أو "المادة المتفجرة"[4] حسب بَاشْلَارْ. وكما يقول جاسْتُونْ إيسْنُو: "إن الكناية [قل أيضاً المجاز المرسل] لا تفتح طرقاً كما هو الشأن بالنسبة إلى الحس الاستعاري، إنها بالأحرى تحرق مراحل الطرق المعبدة، إنها تقصِّرُ المسافات لتيسِيرِ الحس السريع بالأشياء المعهودة جداً"[5]. وقبل جاسْتُونْ إيسْنُو نَوَّهَ جُوفْرُويْ دُو فِينسُوفْ بالاستعارة على حساب غيرها من المقومات :

"إن الاستعارة هي إذن، بين كل المجازات، الأجدر لجعل الكلمات تسافر، ومن خلال هذه العملية يتحقق الشعر بشكل كامل. إن الطرفين اللذين تربط بينهما

---

(1) أرسطو، **الخطابة**، ص.ص. 224 .225.

(2) فيكْتُورْ إيرليخْ، **الشكلانية الروسية**، ترجمة محمد الولي، المركز الثقافي العربي، 2000، ص. 19

(3) حازم القرطجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تح. محمد الحبيب بلخوجة، منشورات دار الغرب الإسلامي، ص. 86.

(4) In. Stephen Ullman, **Lenguaje y estilo**, P. 206.

(5) Stephen Ullman, **Lenguaje y estilo**, P. 208.

يقيمان بينهما علاقة تغريبية لا تجاورية أو تضمنية، كما هو شأن الطرفين اللذين تجمع بينهما الأختان العدوتان، الكناية والمجاز المرسل"[1].

هكذا نزعم إذن أن أول طعن لتصنيف البيانيين العرب هو جمعه بين كيانات متنافرة، منها ما هو من أرومة شعرية جمالية كالاستعارة والتشبيه، وفي أسفل السلم الكناية، وأقصد بالذات إلى الكناية عن صفة، ومنها ما هو من أرومة معجمية أو دلالية لا يربطها بالقيم الجمالية رابط، من قبيل المجاز المرسل. إلا أن البلاغيين قد أغرقوا علم البيان في مشاكل مزمنة اختلقها المتكلمون وهي المتعلقة بالمجاز العقلي. وإذا كنا نجد مبرراً للخوض في أمور المجاز الإسنادي أو العقلي في الدوائر الكلامية، فإننا لا نجد لهم أي عذر لتصدير هذه المشاكل التي لا حل لها إلى الدوائر البيانية والشعرية.

وفي هذا السياق نفهم جيداً موقف رُومَانْ جَاكُبْسُونْ من الكناية [قل أيضاً المجاز المرسل والعقلي] والاستعارة. فقد جعل الأولى انسب للنثر وجعل الثانية أنسب للشعر:

"إن الاستعارة هي أطوع للشعر والكناية هي أطوع للنثر، الشيء الذي يفسِّرُ كون الأبحاث في المجازات الشعرية منصبة بالأساس حول الاستعارة"[2].

هو هذا إذن المشكل في البيان. إن علاقات التجاور أو التلازم الذي يقوم عليه المجاز المرسل والمجاز العقلي والكناية هي أعلق بالنثر، بمعنى أن تأثيرها الشعري، إن حدث، فهو ضعيف وغير لافت. ينبغي لأي مقوم لكي يكون شعرياً أن يكون مثيراً، وأن يسترعي النظر ويبعث الالتذاذ. وبهذا فإن علاقات التشابه التي تقوم عليه الاستعارة والتشبيه هي أعلق بجوهر الشعر. إننا نلاحظ أن هناك تضخيماً للمقومات التجاورية التي تستقطب المجاز المرسل والكناية والمجاز العقلي. بل ربما جاز القول إن حالات كثيرة من الكنايات والمجازات المرسلة والمجازات العقلية لا تأثير لها إطلاقاً من الناحية الجمالية. فما التأثير الذي يمكن أن تجده لعبارات من قبيل: ألقى كلمة، وأنت تقصد خطبةً، وتناول كاساً، وأنت تقصد محتوى الكأس، ولسانه فصيح وأنت تقصد لغته فصيحة، وبيت مزدحم، وأنت تقصد أهله مزدحمون الخ

(1) Jean Yves – Tyliette, **Des mots à la parole. Une lecture de la Poétria nova de Geoffroy de Vinsauf**, p. 124.

(2) Roman Jakobson, «deux aspects du langage et deux types d'aphasie», in **Essais de linguistique générale**, éd. Seuil, paris 1963. p. 67

الخ. إن الاستعارة، وهي المقوم الشعري الذي لا يُضَاهَى، تميل إلى تحولها إلى الكلام العادي، بل النثري، الذي لا يسترعي بالإطلاق انتباهنا ويفقد كل قوته الشعرية. والواقع أن الاستعارة في هذه الحال تكون ميتة، ولذلك تلقى الترحيب في المعاجم اعترافاً بابتعادها من المحافل الشعرية والأسلوبية. يمكن الاستشهاد هنا بأمثلة لهذه الاستعارات البالية أو الميتة "السلم الإداري والترقية الإدارية ورأس السنة والزمن الماضي والأيام المقبلة والنهوض السياسي والتخلف الاجتماعي والتطلع إلى الحرية الخ الخ". وإذا كان هذا يصدق على الاستعارات فما بالك بتلك المجازات المرسلة والمجازات العقلية والكنايات التي تعتبر في أغلب الحالات مجرد تكئات اصطلاحية أو عرفية هي من صلب الأعراف والمواضعات الكلامية.

وليس من الصدفة أن تنال الاستعارة والتشبيه، في التراثين العربي والغربي، التمجيد الذي لا يتطلع إليه أي مقوم آخر؛ بل لقد اعتبرها ابن خلدون المقوم التمييزي أو التحديدي للشعر:

"الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي، مستقلٌّ كل جزءٍ منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به"(1).

أعتقد أن الاستخفاف، وربما الإهمال، الذي تحمَّله المقياس الجمالي هو الذي يتحمَّل مسؤولية التسوية بين مقومات جمالية حقاً، مثل الاستعارة، ومقومات قليلة الحظ، أو عديمته، من هذه السمة الجمالية، من قبيل المجاز المرسل، أو الكناية عن موصوف والكناية عن نسبة.

من الضروري القيام بهذا الفرز، إذا كنا حريصين على أن نُؤمِّن للبيان مجالاً منسجماً ومتماسكاً، الاستعانة بمفهوم التصويرية الذي ينصف التشبيه ويعيده إلى مملكة البيان لكي يتبوأ المقام الذي يستحقه إلى جانب الاستعارة. ولا يتيح هذا المفهوم لصور المجاورة إلا الحيز المستحق لا غير، إذ إن التأثيرات الجمالية التي تتيحها لا ترقى بتاتاً إلى تلك التي تتيحها صور المشابهة. وهذا يعني أن صور المجاورة هي الأكثر استجابة وخضوعاً لهذه للأعراف، في حين إن الاستعارة والتشبيه نزَّاعان دوماً إلى التمرد على هذه الأعراف، وعلى كيفيات رؤية الأشياء والعالم. إن الاستعارة والتشبيه دعوة مستميتة لاستبدال منظور رؤية الأشياء. دعوةٌ للنظر إلى

(1) ابن خلدون، المقدمة، ص. 572.

الأشياء والعالم من الزوايا غير العُرفية، أي غير المعهودة. وباختصار فإن التشبيه والاستعارة اقتراح وصف جديدٍ للعالم. إن كل تشبيه جديد أو استعارة هو غارة على العالم، وهذا ما يبعث إحساس التعجيب والتغريب حسب عبارة حازم القرطاجني. الاستعارة والتشبيه الحيَّان ينزعان عن الواقع قشرة العادة والعرف فيجعلانه وكأننا نراه لأول مرة. ولهذا يبعث إحساس الدهشة أمام العالم. هذه الإمكانية ليست متاحة بنفس القوة، حتى لا نقول ليست متاحة، لصور المجاورة والكناية والمجاز المرسل.

3. الاستعارة المكنية، نقد الحدود

أريد هنا أن أتعرض لحالة واحدة تقاطعت فيها جملة من الاعتبارات، كانت كلها مشوِّشة على محاولات الحصر الدقيق لمجال علم البيان. أقصد بهذا إلى الاستعارة المكنية. في البداية أقدم وصف هذا المقوم كما ورد عند السكاكي :

"الاستعارة هي أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الثاني، مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به، دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به، كما تقول "في الحمام أسد" وأنت تريد به الشجاع، مدعياً أنه من جنس الأسود، فتثبت للشجاع ما يخص المشبه به، وهو اسم جنسه، مع سد طريق التشبيه بإفراده في الذكر، أو كما تقول عن المنية : أنشبت أظفارها، وأنت تريد بالمنية السبع، بادعاء السبعية لها، وإنكار أن تكون شيئاً غير سبع. فتثبت ما يخص المشبه به، وهو الأظفار، وسمي هذا النوع من المجاز استعارةً، لمكان التناسب بينه وبين معنى الاستعارة"[1].

حينما ننطلق من المثال "المحارب أسد" ونريد صياغة استعارة، فإننا نستغني عن أحد هذين الطرفين ونحتفظ بالثاني. كأن نقول في حالة "أشاهد أسداً في ساحة الوغى". إذا كنت أفترض أننا في ساحة الوغى، وأن الموصوف هنا هو المحارب، فإن "أسداً" هو المشبه به، ولهذا فإن هذا اللفظ استعارة. وإذا قلَبْنا المثال فطوينا المشبه به الأسد وذكرنا المحارب واحتفظنا من الأسد بصفة من صفاته[2] التي نسبناها إلى المحارب الذي وصفناه على سبيل الاستعارة فقلنا : "أشاهد محارباً يزأر". بطبيعة الحال فما دام المحارب هو المشبه وهو موضوع الحديث، أو "غرض"

---

(1) أبو يعقوب السكاكي، مفتاح العلوم، ص. 369.

(2) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص. 338.

النص، حسب مصطلحات عبد القاهر الجرجاني، فلا يمكن أن يُدعَى استعارة. إنه بالأحرى قرينة. أما "يزأر" الذي يتعارض مع الغرض النصي فلا مجال لاندراجه ضمن المعنى الحرفي هنا، إنه حسب اصطلاحات عبد القاهر، "وجه الدلالة على الغرض"[1]. الاستعارية تتحقق إذن في هذه العبارة. إنها استعارة مكنية.

هذا التحليل يعترض عليه السكاكي. إنه يصر على اعتبار لفظة المشبه "محارباً" استعارةً. ويتخطى هذا إلى اعتبار "يزأر" قرينةً.

يقول السكاكي وهو يتحدث عن الاستعارة المكنية : "هي كما عرفت أن تذكر المشبه وتريد به المشبه به دالاً على ذلك بنصب قرينة تنصبها، وهي أن تنسب إليه وتضيف شيئاً من لوازم المشبه به المساوية، مثل أن تشبه المنية بالسبع، ثم تفردها في الذكر مضيفاً إليها، على سبيل الاستعارة التخييلية، من لوازم المشبه به ما لا يكون إلا له، ليكون قرينة على المراد، فنقول "مخالب المنية نشبت بفلان"، طاوياً لذكر المشبه به، وهو قولك : الشبيه بالسبع، أو مثل أن تقول : لسان الحال ناطق بكذا، تاركاً لذكر المشبه به وهو قولك، الشبيه بالمتكلم، أوتقول : زمام الحكم في يد فلان، بترك ذكر المشبه به"[2].

إن مجرد التسليم بكون لفظة ما في عبارة استعارية مشبَّهاً، يعني أن هذا اللفظ ينتمي إلى حيز القرينة، وبالتالي فلا مجال لوصفه بالاستعارية. إنه أساس العبارة الاستعارية أو الغرض. إلا أن السكاكي يتمادى حينما يتناول المثال، "مخالب المنية نشبت بفلان" فيرى أن "مخالب نشبت" هي القرينة، وفي نفس الآن الذي يحكم بأن هذه قرينة، يؤكد أنه استعارة تخييلية. فكيف يمكن أن تجتمع القرينة والاستعارية التخييلية في نفس العبارة. الصحيح هو أنه ما دمنا نعتبر المنية هي المشبه فإن الاستعارة قائمة في "مخالب نشبت". ولهذا فلا مجال لوصف هذا بأنه قرينة. إن ما يعتبره قرينة هو في الحقيقة استعارة، لأنه هو الجزء من الكلام الذي انزاح عن المتوالية المعنوية أو الغرضية. كما لا نفهم كيف يمكن، مع اعتبار "المنية" وهي مشبه واستعارة مكنية، أن تسند إليها استعارة أخرى دعاها السكاكي تخييلية. يقول السكاكي : "وقد ظهر أن الاستعارة بالكناية لا تنفك عن الاستعارة التخييلية"[3].

---

(1) نفسه.

(2) مفتاح العلوم ، ص ص. 378 - 379.

(3) نفسه.

فلنتوقف أكثر عند الاستعارة التخييلية في نفس المثال السابق. يمكن أن نتصور للمنية شيئاً قاتلاً نشبهه بالمخالب. حينما نفرد بالذكر مخالب للدلالة على عوامل الافتراس عند المنية نكون بصدد الاستعارة. وبما أننا افردنا ذكر مخالب دون المنية كنا بصدد استعارة تصريحية، وبما أن لا شيء ملموس أو عقلي أو نفسي يقابل المخالب كنا بصدد استعارة تخييلية. المثال السابق يستقطب إذن استعارة مكنية المنية، وهي بالمناسبة مشبه؛ واستعارة تخييلية وهي **أظفار**، وهذه بدورها استعارة تصريحية لأنها مشبهٌ به، هي تخييلية لأنها موضوعة محل شيءٍ وهمي، غير موجود لا حساً ولا عقلاً؛ وأخيراً فإنها قرينة الاستعارة المكنة المنية. كل المفارقات تجتمع في تحليل السكاكي لهذا المثال الشهير بما في ذلك الاستعارتان التصريحية والمكنية.

التحليل الأبسط هو أن هذه العبارة، **أظفار المنية**، لا تنطوي إلا على استعارة واحدة هي **أظفار**، إذ إنها لفظ مقحم في المتوالية الدلالية الغرضية أو المتناظرة isotopie حسب اصطلاحات جريمَاسْ[1]. وبما أن هذا اللفظ استعارة فمما لا يقبله عقل اعتباره قرينةً. أما المنية، فهي العنصر الغرضي أو موضوع الخطاب الذي نشبهه بشيء آخر. إنه المشبه. ولهذا فلا يكن اعتباره استعارة؛ ولأنه موضوع الحديث فهو القرينة لا محالة.

أعتقد أن الخطأ كان صارخاً منذ بداية فصل البيان في **المفتاح**. فإذا كانت الاستعارة تتألف من مستعار منه (الأسد) ومستعار له (المنية)، فإن ذكر أي واحدٍ من الطرفين فهو استعارة، في تصور السكاكي. فإذا ذكر لفظ الأسد وهو مستعار منه دعي استعارةً، وإذا ذكر المشبه المحارب (موصوفاً بـ يزأر)، فهو استعارة. والحال أننا بتوفرنا على كلمتين في هذا السياق حيث يدور الحديث عن المحارب فهذا اللفظ هو بالضرورة حرفي الدلالة وهو لهذا قرينة الاستعارة المتحققة في يزأر.

4. انتهاك الحدود بين البيان والمعاني

لقد خطا السكاكي خطوة أخرى من شأنها أن تُسيل الكثير من المداد. يتعلق الأمر بموضوع المجاز العقلي. لقد ميز البلاغيون بين جنسين من المجاز، أطلقوا على أحدهما المجاز اللغوي، وهو، إلى جانب الكناية، موضوع علم البيان؛ وأطلقوا على ثانيهما المجاز العقلي، وهو، عند أغلب البلاغيين، أحد موضوعات علم المعاني، ويدرجه السكاكي ضمن علم البيان. تصوَّر البلاغيون المجاز اللغوي تغييراً يمس

(1) A. J. Greimas, **Sémantique structurale**, Ed. Larousse, Paris, 1966, p. 53

الكلمة المفردة من جهة المعنى. وتصوروا المجاز العقلي تغيراً يمس الإسناد لا معنى الكلمة، أي إسناد كلمة إلى أخرى. وحصروا تلك العدول الإسنادية في السببية والزمانية والمكانية والفاعلية والمفعولية والمصدرية. مثال الأول. هزم الأمير الجيوش المعتدية. لا شك أن الهازم الحقيقي ليس الأمير بل الجيش، أما الأمير فمجرد سبب. ومثال الثاني : ليله قائم ونهاره صائم. إن إسناد القيام والصوم إلى الليل وإلى النهار هو إسناد مجازي لأن الذي يقوم ويصوم هو الإنسان الخ. هذا الفصل القطعي عند أغلب البلاغيين لم يكن يحظى دائماً بالإجماع.

فلنقف عند هذا النص للسكاكي. "هذا كله تقرير للكلام في هذا الفصل بحسب رأي الأصحاب، من تقسيم للمجاز إلى لغوي وعقلي، وإلا فالذي عندي هو نظم هذا النوع في سلك الاستعارة بالكناية، بجعل الربيع [في المثال أنبت الربيع البقل] استعارة بالكناية عن الفاعل الحقيقي بوساطة المبالغة في التشبيه، على ما عليه مبنى الاستعارة كما عرفت، وجعل نسبة الإنبات إليه قرينة الاستعارة، وبجعل الأمير المدبر لأسباب هزيمة العدو استعارة بالكناية عن الجند الهازم، وجعل نسبة الهزم إليه قرينة الاستعارة. وإنني بناء على قولي ههنا، وقولي ذلك في فصل الاستعارة التبعية وقولي في المجاز الراجع عند الأصحاب إلى حكم الكلمة على ما سبق أجعل المجاز كله لغوياً"(1).

لم يكتف السكاكي بحشر المجاز العقلي ضمن مباحث البيان وحسب، بل اعتبر المجاز العقلي، بعد انتزاعه من علم المعاني، حيث كل المباحث شديدة اللصوق بعلوم التركيب والتداوليات وقليل من الأسلوبيات، من المجاز اللغوي. ولقد كان من الممكن أن نعتبر هذه الصولات محدودة الضرر لو أدرج المجاز العقلي ضمن مباحث المجاز المرسل، فمكانها الطبيعي هو هناك، وهي المباحث التي ينبغي إخراجها من علم البيان لفقرها الجمالي المدقع وقصورها الأسلوبي الملحوظ. إلا أن السكاكي فاقم المشكل في الدائرة البيانية باعتبار المجاز العقلي استعارة مكنية. ولقد أحضر الشبكة السابقة المتعلقة بوصف الاستعارة المكنية فأفرغ في كل واحدة من خاناتها ما يراه متطابقاً من عناصر المجاز العقلي الذي تحول بين يديه إلى استعارة مكنية.

وفي اتجاه معاكس تماماً لاتجاه السكاكي يذهب الخطيب القزويني إلى اعتبار الاستعارة المكنية مجازاً عقلياً :

---

(1) مفتاح العلوم ، ص ص. 400 - 401

«قد يضمر التشبيه في النفس، فلا يصرح بشيء من أركانه سوى المشبه، ويُدَلُّ عليه بأن يُثْبَتَ للمشبه أمر مختص بالمشبه به، فيسمى التشبيه استعارة بالكناية أو مكنياً عنها، وإثبات ذلك الأمر للمشبه استعارةً تخييلية، كما في قول الهذلي :

وَإِذَا المنِيَّة أَنْشَبتْ أَظْفارَهَا ... أَلْفَيْتَ كُلَّ تَمِيمةٍ لَا تَنفعُ

شبه المنية بالسبع في اغتيال النفوس بالقهر والغلبة من غير تفرقة بين نفاع وضرار، فأثبت لها الأظفار التي لا يكمل ذلك فيه بدونها»[1].

ويوضح هذا سعد الدين التَّفْتازَانِي انطلاقاً من مثال مشاكل للمثال السابق «المنية أنشبت أظفارها» :

ولَئنْ نطقتُ بِشُكْرِبِرّكَ مُفْصِحاً ... فلسَانُ حَالِي بالشِّكايَةِ أنطَقُ

"شبه الحال بإنسانٍ متكلِّمٍ في الدلالة على المقصود، وهذا هو الاستعارة بالكناية فأثبت لها، أي للحال، اللسانَ الذي به قوامها، أي قوام الدلالة فيه، أي في إنسان المتكلم، وهذا استعارة تخييلية، فعلى ما ذكره المصنف كل من لفظي الأظفار والمنية حقيقة مستعملة في المعنى الموضوع، وليس في الكلام مجاز لغوي، وإنما المجاز هو إثبات شيءٍ لشيءٍ ليس هو له، وهذا عقلي كإثبات الإنبات للربيع على ما سبق"[2].

ويؤكد في نفس الكتاب عدم اندراج الاستعارة المكنية، ومعها التخييلية، في المجاز وبالتالي عدم ارتباطها بالاستعارة بحصر المعنى : "وإنما قيدنا الاستعارة بالتحقيقية والتمثيلية، لأن التخييلية والمكني عنها ليستا من أنواع المجاز"[3].

والواقع أن اقتراحي القزويني والسكاكي غير مقبولين، وذلك لسبب بسيط وهو الاستعارة، باعتبارها مقوِماً تشبيهياً، لا ينبغي في صيغتيها التصريحية والمكنية أن تحشر في خانة المجاز العقلي. والعكس أيضاً غير مقبول فلا ينبغي أن نحشر المجاز العقلي ضمن خانة الاستعارة كما يقترح السكاكي لنفس المبرر الذي سبق ذكره. والواقع أن علاقات المجاز العقلي شديدة القرابة من علاقات المجاز المرسل. ينبغي أن نلاحظ أيضاً أن المقومين يمتحان من منابع العلاقات العرفية المعهودة عند الناس. إننا ننقل، في الحالتين، الفعل أو ما يشبهه من الصفات من شيء إلى آخر مُلابِس له أو يتضمنه أو يجاوره.

---

(1) التلخيص، ص. 79

(2) التَّفْتَازَانِي، المطول، شرح تلخيص مفتاح العلوم، ص. 607.

(3) نفسه ص. 638

أعتقد أن رأي جان جَانْ كُوهنْ بصدد الإسناد المجازي قد يكون مفيداً هنا. إذ إنه قد أدرج ضمنه كل المقومات البيانية. واعتبره في الحقيقة من المجاز الإسنادي. مبطلا بذلك الفصل بين المجاز اللغوي والعقلي. يقول كُوهِنْ :

"وإذا أخذنا مثالا بسيطا من قبيل "الإنسان ذئب لأخيه الإنسان" فإن المسند لا يلائم المسند إليه إذا أخذ بمعناه الحرفي، أي الحيوان. إلا أن هذا مجرد معنى أول يحيل على معنى ثان. الإنسان ذئب لأخيه الإنسان يعني في الحقيقة الإنسان شرير. وبهذا نعيد الجملة إلى المعيار. نحن أمام صورة تسمى المجاز. تلك الصورة التي يمكن أن نرمزلها بالرسم الآتي حيث نرمز للدال بـ (د) وللمدلول بـ (م).

د ————← م1 ————← م2

وليس تغيير المعنى، بالطبع، عملا مجانيا. إذ يوجد بين المدلول الأول والثاني علاقة متغيرة. ونحن بهذا التغيير ننتج أنواعا مختلفة من المجازات. إذا كانت العلاقة هي المشابهة نكون بصدد الاستعارة، وإذا كانت العلاقة هي المجاورة نكون بصدد الكناية، وإذا كانت العلاقة هي الجزئية والكلية نكون بصدد المجاز المرسل".[1]

ومن الجدير بالملاحظة أيضاً أننا قد ندرج في نفس الإطار، إلى جانب المجاز العقلي والمجاز المرسل، الكناية؛ ففي النهاية تقوم هي أيضاً على نفس علاقات التجاور، وهذه العلاقات لا تزدهر إلا في الكتابة النثرية. في حين إن كل ما له علاقة بالمشابهة من قبيل التشبيه والاستعارة والتمثيل والرمز لا تزدهر إلا في حقول الأدب والشعر والفن عموماً. هذا الثالوث المجاز العقلي والمجاز المرسل والكناية، بجميع أضربها، يقوم على علاقات التجاور ذات الحظوة في الكتابة النثرية. في حين إن الشعر ينجذب بقوة نحو العلاقات التشابهية التي تستقطب مقومات التشبيه والاستعارة والتمثيل والرمز.

الحلقة الأخيرة في هذا الدراسة، والتي تثير الكثير من التساؤلات، هي المتعلقة بالكناية. يقول السكاكي :

مبنى الكناية على الانتقال من اللازم إلى الملزوم، وهي أقسام ثلاثة : أحدها طلب نفس الموصوف، وثانيها طلب نفس الصفة، وثالثها تخصيص الصفة بالموصوف. فمن الأولى الكناية عن الإنسان بالقول : حي، مستوٍ، عريض الأظفار. ومثال الثانية

(1) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر. محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، البيضاء، ص. 109
Jean Cohen, **Structure du langage poétique**, ed. Falammrion, Paris, 1966, pp. 113-114

: طويل النجاد، وأنت تقصد إلى طول القامة وبالتالي الشجاعة. وكثرة الرماد وأنت تقصد الكرم. والكناية عن نسبة هي نسبة صفة ما إلى ما له علاقة بالمقصود بالحديث. مثال ذلك :

يبيتُ بمنجاةٍ عن اللّوم بيتُها   إذَا بيوتٌ بالملامَة حُلَّتِ

هذه علاقات ثلاثة في الكناية.

أولا إنني أستبعد هذه الحالة الأخيرة لالتباسها بالمجاز المرسل والمجاز العقلي. فوق أن الدلالة هنا ليست حرفية إذ هناك تلوين مجازي ما. وإذا كان باهتاً فكذلك الأمر بالنسبة إلى كل أضرب المجاز المرسل والعقلي. فلتكن مناقشة هذا النوع من الكناية هناك. أما بالنسبة إلى النوع الأول فلا أرى فيه أي تغير دلالي. إننا نستبدل فيه الحد أو اللفظ بتعريفه. إن هناك ضرباً من الترادف أو التعريف أو الشرح لا غير. نحتفظ هنا بالمثال الثاني، الذي نجده جديراً بالعناية. وفي البداية نريد تقديم توضيح يتمثل في ما زُعِمَ أن الكناية هنا تحتمل الدلالة الحرفية أو الوضعية والدلالة التأويلية. والحقيقة هي أنه متى حمَّلْنا العبارة دلالة حرفية وكفى، فإن المثال يكف أن يكون كناية. إن الكناية لا تتحقق إلا عندما نلاحظ وراء المعنى الظاهر معنى خفياً. ما لم يتمكن البلاغيون من ملاحظته هو أن التجوز هنا قائم خارج اللغة. إن عبارة طويل النجاد دالة حقاً في الخارج على طول النجاد. الكناية لا تتحقق هنا، ففي هذا المحفل العبارة خالية من أي تجوز أو عدول. كما أن العبارة خالية من العدول على مستوى الدلالة النصية، أي لا تنافر بين معاني الكلمات المكونة للجملة. الكنائية تمثل في الحقيقة في عدول مرجعي écart référentiel، أي في الانتقال من المرجع الأول "كثرة الرماد"، على سبيل المثال، إلى المرجع الثاني المجَاوِر "الكرَم". هناك إذن انزلاق مرجعي مباين لذلك الانزلاق الذي نلاحظه في المجاز وهو انزلاق بين المدلولات. ففي هذا الجنس من الكناية لا نلاحظ أي تصادم بين معاني كلمات العبارة الكنائية التي تؤلف كُلّاً منسجماً. إننا لا نلاحظ ذلك العدول إلا بعد الإمساك بمرجع العبارة، إلا أن السياق قد يفرض علينا تأويل هذا المرجع بآخر كما هو حال المثال السابق. ويمكن أن يمنع السياق هذا التأويل فنستغني مكتفين بهذا المرجع الأول، إذا كان المقصود هو مجرد الإخبار عن كثرة رماد الشخص المقصود. ومع أحادية المرجع تنتفي الكنائية وتتحقق العبارة الحرفية. ويمكن القول إن الكناية لا تستغني البتة عن القرينة، بل إنها لا تستغني إلا عن القرينة اللفظية. القرينة في الكناية مقامية أو حالية. إنها تقوم على تشغيل كفاءة المتلقي. في حين إن قرينة المجاز تكون لفظية،

كما الخرق فيه لفظي، وقد تكون مقامية. وللتوضيح ففي الاستعارات التمثيلية أو النصية أو الرمزية أوالحكاية الخرافية، القرينة مقامية بالأساس.

يمكن التأكيد أيضاً أن الاستعارة التمثيلية، بل المثل، تقوم على تجوز أو انزياح. إلا أنه من العبث التماس قرينة لفظية لتأويلها والكشف عن انزياحها. "إن أعطيتني سمكة وهبتني ما به أتغذى مرة، ولكن إذا علمتني الصيد وهبتني ما به أتغذى دائماً"، لا مجال للبحث عن القرينة داخل العبارة؛ القرينة كامنة في المقام أو الحال. إن الحال هووحده الذي يمكن أن يدلني على استعارية هذا المثل، وبذلك ألتمس للعبارة معنى غير حرفي، أي مرجعاً ثانياً. وإذا كان المرجعان الأول والثاني في الكناية متجاورين أومقترنين أومتلازمين فإننا نجدهما في المثل متشابهين وغير مقترنين، أي متباعدين. إن "كثرة الرماد" مجاورة أو ملازمة لـ "الكرم"، كما أن شبيه المثل السابق يمكن إذن أن يكون هو "المراهنة على العطاء وتوفير الغذاء مرة واحدة، إلا أن تعليم صنعة ما يساعد على كسب العيش والغذاء الدائم". هناك إذن تشابه، لا تجاور، بين حالتين بعيدتين، في المثل.

مسألة المرجع، والمقام بصفة عامة من الأدوات الأساسية لتحليل وتحديد بعض المقومات البيانية ومنها الاستعارة والكناية والمثل.

ومع هذا فشتان ما بين الكناية والاستعارة بل والتشبيه، من فوارق جمالية وانزياحية. إن المتشابهات، بل المتنافرات، حينما تتوقد تكون شديدة التأثير الجمالي والحال أن المتجاورات والتلازمات والمقترنات لا يكون لها ذلك الحظ الاستعاري والتشابهي. وللتأكد من هذا الفوز الجمالي للاستعارة التمثيلية يمكن تأمل هذا المثل :

"إذا جلست في الطريق فأَدرْ ظهرك للمسافة التي قطعتها وسَرِّح بصرك نحو المسافة التي ينتظرك قطعها".

بطبيعة الحال المقصود هنا، ليس الطريق، بل شريط العمر. فالنصيحة هنا غض الطرف عن الماضي وعدم الانشغال به؛ ينبغي بدل ذلك تسريح النظر نحو المستقبل والتأهب لتذليل الصعاب. الاستعارة التمثيلية تقوم دائماً على المشابهة؛ وفي الغالب تقوم على مشابهات شفافة. فلأن غايتها هي التأثير العملي، أي الإقناع فإننا تكتسي زياً شفافاً. إنه زي الخطابة.

وحينما نصل إلى هذا الحد نخلص إلى نتيجة هذا الحجاج، ألا وهي المطالبة بتحرير البيان من صور العلاقات الكنائية المتمثلة في المجاز العقلي والمجاز المرسل والكنايات

عن موصوف وعن نسبة. وبتحرر البيان من هؤلاء المندسين، نمهد الطريق حقاً لتحرير البلاغة العربية من تلك التعسفات السكاكية التي حولت البيان إلى مجرد "حارة" في إمبراطورية علم المعاني. بل نمهد أيضاً لتحرير كل فروع البلاغة العربية من السلطة الجائرة التي فرضها علم المعاني الذي تم تنصيبه حاكماً "مستبداً" بباقي العلوم، وعلى رأسها البيان والبديع والعروض والاستدلال الخ .

على سبيل الخاتمة

وعلى سبيل الخاتمة نستحضر نصاً للبلاغية جُوئِيلْ تَامِينْ :

"من الأهمية بمكان مراعاة البعد المركبي للصورة. وهذا ما فعله التحليل التفاعلي. إنه صاحب الفضل في ما يعود إلى الكشف عن مقام الاستعارة في علاقتها بالمجازات الأخرى، من قبيل تلك التي ترافقها في الثالوث المشهور للبلاغة المختزلة، ألا وهما الكناية والمجاز المرسل، اللذان لا يبدعان شيئاً، إلا أنهما يكتفيان بمراعاة الترابطات القائمة. إن هذين المجازين يقومان على العلاقات المبنية مسبقاً والمسجلة بشكل قبليٍّ على إنشائها، في الأشياء وبشكل احتمالي في المعجم، على الرغم من أن أحد الطرفين يعوِّضُ حقاً طرفاً آخر. وكذلك فإن المجاز المرسل يمكنه بهذا أن يعتمد على علاقة الجزئية méronymie أو الكلية holonymie إذ إن المراجع التي تقصد إليها الدلائل المستخدمة مندرجة في علاقة الجزء والكل ("ألقى كلمة" مقابل ألقى "خطبة")، أو علاقة النوع والجنس حينما ترتبط الكلمات بعلاقات النوع بالجنس ("التوقف" مقابل "الرسوّ"، في حين أن الكناية، تستند على علاقة التجاور بين الأشياء : مثل المحتوِي والمحتوى ("تناول كأساً" مقابل "تناول خمرة الكأس"، أو الشيء المصنوع ومكان الصنع ("مَادْراسْ" لثياب مصنوعة في مَادْراسْ")." لثياب مصنوعة في مَادْراسْ ")"[1].

وفي الأخير فهذه أهم المفاصل الضعيفة في بيان السكاكي. أعتقد أن الملاحظات النقدية المعروضة هنا كافية لجعلنا نقف على تصدع نظرية السكاكي في البيان. كما تجعلنا واثقين من ضرورة هجر هذا الطرح، واستبداله بصيغة أخرى أبسط وأكثر انسجاماً. وتدعونا إلى لجم سلطة علم المعاني، ورفع يده عن علم البيان. من الضروري تحرير علم البيان من علم المعاني : إن للأول مساعي شعرية، وللثاني مساعي نثرية تركيبية تداولية وإلى حد ما أسلوبية بمعنى ما./.

---

(1) Joëlle Tamine, **Au cœur du langage. La métaphore.** p. 63

المراجع العربية

المراجع باللسان العربي

ابن خلدون (عبد الرحمن)، **المقدمة**، تحقيق درويش الجويدي، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، 1966.

الهاشمي (السيد أحمد)، **جواهر البلاغة**، دار إحياء التراث العربي، لبنان، بيروت.
أرسطو، **الخطابة**، ترجمة عبد الرحمن بدوي، منشورات دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.

أرسطو، **فن الشعر**، ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973.

أرسطو، **في الشعر**، ترجمة محمد شكري عياد، منشورات دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967.

الإشبيلي)ابن عصفور (، **ضرائر الشعر**، تح. السيد إبراهيم محمد، دار الأندلس، لبنان بيروت، 1982الأزدي (المصري علي بن ظافر)، **غرائب التنبيهات على عجائب التشبيهات**، تح. زغلول سلام، مصطفى الصاوي الجويني، دار المعارف، مصر، القاهرة، 1971.

فيكتور إيرليخ، **الشكلانية الروسية**، ترجمة محمد الولي، منشورات المركز الثقافي العربي. البيضاء بيروت، 2000.

ب

(عبد الرحمن) البرقوقي، **شرح ديوان المتنبي**.، منشورات دار الكتاب العربي، بيروت، 1980.

فؤاد) بن أحمد، **استعارات وتمثيلات ابن رشد، من منطق البرهان إلى منطق الخطابة**، منشورات ضفاف، دار الأمان، الاختلاف، 2012.

رشيد البندر، **مذهب المعتزلة، من الكلام إلى الفلسفة**، دار النبوغ، بيروت، 1994.

(ابن رشيق) القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، تح. محمد قرقزان، منشورات دار المعرفة، بيروت، 1988.

ت

التفتازاني (سعد الدين)، **المطول على شرح التلخيص**، تح. ع. الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، لبنان، بيروت، 2001.

ث

ج

(علي) الجارم و(مصطفي) أمين، **البلاغة الواضحة**، دار المعارف، مصر.

جبران (خليل جبران)، **رملٌ وزبد**. نسخة معروضة في الأنترنيب.

الجرجاني (عبد القاهر)، **أسرار البلاغة** ، تح. هيلموت رايترن استانبول، 1954.

(محمد بن علي) الجرجاني، **الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة**، تح. إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2002.

رُومَانْ جَاكبْسُونْ، **قضايا الشعرية**، تر. م. الولي وم. حنون، منشورات توبقال، البيضاء، 1988.

ح

(حازم) القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تح. محمد الحبيب بن الخوجة، منشورات دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1981.

د

محمود درويش، **الأعمال الجديدة**، منشورات نجيبب الريس، بيروت، 2004.

محمود درويش، **حالة حصار**، الأعمال الجديدة، منشورات نجيب الريس، 2004.

محمود درويش، **في حضرة الغياب**، منشورات نجيب الريس، بيروت، 2009.

محمود درويش، **كزهر اللوز أو أبعد**، منشورات نجيب الريس، 2005،

ر

إيبُورْ أرمسْترُونغْ رِيتْشَاردزْ، **فلسفة البلاغة**، ترجمة سعيد الغانمي ود. ناصر حلاوي، منشورات إفريقيا الشرق، الدار البيضاء.

الرماني (أبو الحسن) بن علي ، "النّكت في إعجاز القرآن"، في الرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني، **ثلاث رسائل في إعجاز القرآن**، منشورات دار المعارف، 1991،

بول ريكور، **الاستعارة الحية**، ترجمة محمد الولي، منشورات دار الكتاب الجديد، بيروت، 2016.

س

السكاكي (أبو يعقوب)، **مفتاح العلوم**، تح. نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، لبنان،

سيجموند فرُويْدَ، **النظرية العامة للأمراض العصابية**، تر. ج. طرابِيشي، دار الطيعية، بيروت، 1980.

سيجموند فرُويدْ، **تفسير الأحلام**، تر. مصطفى صفوان ومصطفى زيور، منشورات دار المعارف بمصر، 1969.

السيرافي (أبو سعيد)، **ضرورة الشعر**، تح. رمضان عبدد التواب، دار النهضة العربية، لبنان بيروت، 1985.

ع

عربشاه (إبراهيم بن محمد)، **الأطول**، تح. ع. الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، لبنان، بيروت، 2001.

ق

قدامة (بن جعفر)، **نقد الشعر**، تح. كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، مصر، 1963.

حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تح. محمد الحبيب بن الخوجة، منشورات دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1981.

القزويني (الخطيب)، **التلخيص**، ضبط وشرح عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، لبنان، بيروت

- **الإيضاح**، ضبط وشرح عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، لبنان، بيروت.

ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، تح. محمد قرقزان، منشورات دار المعرفة، بيروت، 1988.

ك

جان كوهن، **بنية اللغة الشعرية**، تر. محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، البيضاء، 1986.

ل

جُورْجْ لَايْكُوفْ أو مارْكْ جُونْسُونْ، **الاستعارات التي نحيا بها**، ترجمة عبد المجيد جحفة، دارتوبقال للنشر، البيضاء، 1996.

برنار لويس، **لغة السياسة في الإسلام**، ترجمة إبراهيم شتا، منشورات قرطبة، 1993.

م

المراغي (أحمد مصطفى)، **علوم البلاغة**، دارالكتب العلمية، لبنان، بيروت.

مُورُو (فرَانسْوَا)، **البلاغة، المدخل لدراسة الصور البيانية**، تر. محمد الولي وجرير عائشة، منشورات إفريقيا الشرق، الدارالبيضاء، ط1 ، 2003.

و

محمد الولي، **الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية**، منشورات دار الأمان، الرباط، 2005

باللسان الأجنبي

A

André wartelle, **Léxique de le rhétorique d'Aristote**, ed. les belles lettres, Paris, 1982.

Anick Charles, « analogie et pensée sérielle chez Proclus », **Revue internationale de philosophie (Analogie)**, n. 87, 1969.

Michèle Aquien, **Dictionnaire de poétique**, ed. Livre de poche, Paris, 1997.

Aristote, **Rhétorique**, ed. livre de poche, 1991.

Aristote, **la Poétique**, trd Roselyne Dupont –Roc et Jean Lallot, éd. Seuil , Paris , 1980.

Aristote, **Les topiques**, tr. J. Tricot, , éd. Vrin, Paris, 1997.

Aristoteles , **Moral, a Nicomaco**, éd. Espasa Calpe, Madrid, 1978.

Aristote, **Rhétorique**, Tr. Charles Emile Ruelle, éd. L. P., 1991.

Aristoteles, **Retorica**, tr . Quintin Racionero, éd. Gredos, Madrid, 1990.

Aristote, **Poétique**, éd. livre de poche, Paris, 1990.

Aristóteles, **Etica Nicomáquea, Etica Eudemia**, editorial Gredos, Madrid, 1985.

Manuel Asensi, «La metafora en Paul Ricoeur : un debate entre hermenéuticay deconstrucción, in **Semiosis**, enero-diciembre, centro de investigación linguistico litetrarias, universidad veracruzana, México.1989.

B

Baudelaire Charles, **Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains**, FB Editions, 1861.

Roland Barthes, «l'ancienne rhétorique», in, **L'aventure sémiologique**, éd. Seuil , Paris, 1985.

Luc Benoit, **Signes, symboles et mythes** , éd. Puf (QSJ) , paris, 1975.

Bernard Lewis, **Le langage politique de l'islam**, éd. Gallimard, Paris, 1998.

Max Black, "metaphor", in, **Models and metaphors**, Ithaca, Corneil University Press, 1962.

Retorica a Herenio, editorial Gredos, Madrid, 1997.

Max Black, "Metafora", in Luis ML. Valdes Villanueva (editor); **La busqueda del significado. Lecturas de filosofía del lenguaje**, ed. Tecnos, Universidad de Murcia, 2005.

R . Brown, **Clefs pour une poétique de la sociologie**, ed . Actes Sud, 1989.

Danielle Bouverot, «Comparaison et métaphore», Danielle Bouverot, «Comparaison et métaphore», **Langue française**, 2 Avril, 1969.

Max Black, **Modelos y metaforas**, Editorial Tecnos-Madrid, 1966.

Georges Ballandier, «La métaphore du corps» ; in, **Rivages et désert. Hommage à Jeacques** Berque, ed. Sindbad, Paris, 1988 .

C

Cicéron, **De L'Orateur**, Livre Deuxième, éd. Les Belles Lettres, Paris, 1966.

Fernando Lazaro Carreter, "ortega y la metáfora", **de poetica y poeticas**, ed, Catedra, Madrid, 1990.

http ://antroposmoderno.com

Ciceron, **Sobre el orador**, editorial Gredos, Madrid, 2006.

Pierre Caminade, **Image et métaphore**, éd. Bordas, Paris, 1970 .

Patrick Charaudeau, **Le discours politique , Les masques du pouvoir**, Paris, Vuibert, 2005.

Jean cohen, "théorie de la figure", in, T.Todorov, **Sémantique de la poésie**, éd . Seuil, Paris, 1979 .

Jean Cohen, «De la couleur des angélus», in **Poétique**, n. 53, fev. 1983.

D

F. de Saussure, **Curso de linguistica general**, ed. AKAL editor, Madrid, 1980.

Geoffrey de Vinsauf, in. Michèle Prandi, «La métaphore : de la définition à la typologie», in, **Langue française**, n. 134, 2002.

E

Mircea Eliade, **Traité d'histoire des religions**, éd. Payot, Paris,1989.

Mircea Eliade, **Tratado de historia de las religiones**, Editorial Cristiandad, Madrid, 1974.

Mircea Eliade, **Images et symboles**, éd. Tel Gallimard, Paris, 1952.

F

P. Fontanier, **Les figures du discours**, ed. Flammarion. Paris, 1968.

G

Ortega y Gasset, «Las dos grandes metáforas», en **Obras completas**, Madrid, Revista de Occidente 3 a edición, II, 1954.

Gerard Genete, **Figures III**, ed. Seuil, Paris, 1972.

Ortega y Gasset, **La deshumanizacion del arte**, ediciones Revista de Occidente, Madrid, 1970.

Groupe μ, **Rhétorique générale**, ed. Larousse, Paris, 1970.

A. J. Greimas, **Sémantique structurale**, Ed. Larousse, Paris, 1966.

Pierre Guiraud, **La Sémiologie**, puf, Paris, 1973.

H

Claude Raymond Haas, **Pratique de la publicité**, ed. Dunod, Paris, 1988.

J

André Jolles, **Les formes simples**, Editions du Seuil, Paris, 1972.

Roman Jakobson, « linguistique et poétique », in. **Essais de linguistique générale**, ed. Minuit, Paris. 1963.

R. Jakobson, **Huit questions de poétique**, ed. Seuil, Paris, 1977.

Roman Jakobson, « deux aspects du langage et deux types d'aphasie », in **Essais de linguistique générale**, éd. Seuil, paris 1963.

L

George Lakof et Mark Johnson , **Les métaphores dans la vie quotidienne** , éd. Minuit , Paris , 1985.

Michel Le Guern, **Sémantique de la métaphore et de la métonymie**, éd. Larousse, 1975.

Heinrich Lausberg, **Manual de retorica literaria**, ed. Gredos, Madrid, 1966.

Longin, **Traité du sublime**, ed. Le livre de poche, 1995.

Jean-Louis Joubert, **La poésie**, ed. Armand Colin, Paris, 1988.

John Lyons, **Eléments de sémantique**, ed. Larousse, Paris, 1978.

M

Michel Magnan, in Aristote, **Poétique**, Éd. belles lettres, 1990.

Gregorio Mayans i Siscar, **Retorica**, in. www,cervantesvirtual.com

Jean Molino et Joelle Tamine, **Introduction à l'analyse linguistique de la poésie**, (2T), éd. puf, Paris, 1982.

Jean Molino et alii , «Présentation, problème de la métaphore », in. La métaphore, **Langages**, n. 54, 1979.

Jean Molino, "anthropologie et métaphore" in, **Langages**, n. 54. 1979

Jean Molino, "Métapores , modèles et analogies dans les sciences" in, **Langages**, n. 54,1979

Jean Molino, «L'ontologie naturelle de la poésie» in **Littérature**, n. 72, déc., éd. Larousse, Paris, 1988.

N

Nietzsche, **El libro del filosofo**, ed. Taurus, Madrid, 2000.

P

Vance Packard, **La persuasion clandestine**, ed. Calmann-Levy,1984.

Octavio Paz, **El arco y la lira**, ed. Fondo de cultura economica, México, 1986.

Nuria Perez Vicente, «El lenguaje político del 15-M : hacia una nueva retorica de la indignación", UNED, **Revista Signa** 22, 2013.

Pierre Louis, **Les métaphores de Platon**, Paris, Les belles lettres, 1945.

Platon, **La République**, ed. Flammarion, Paris, 2004.

Chaim Perelman et Olbrechts-Tyteca, **Traité de l'argumentation**, ed . ULB, Bruxelles, 2008.

Chaim Perelman, **Rhétoriques**. ed. Université de Bruxelles. 1989.

DavidPujanteyEsperanzaMoralesLopez,"Discursopolítico,Constructivismo y retórica : Los eslóganes del 15-M". www.academia edu

R

François Rastier, **Sémantique interprétative**, ed. puf, Paris, 1987.

Paul Ricoeur, **La métaphore vive**, éd. Seuil, Paris, 1975.

Jacqueline de Romilly , **la Tragédie Grecque**, éd. Paris , 1970.

Olivier Reboul, **La rhétorique**, éd. Puf, Paris, 1984.

- **Introduction à la rhétorique**, ed. puf, Paris, 1991.

- **Le slogan**, Bruxelles, ed. Complexe, 1975.

C. K. Ogden, I. A. Richards, **El significado del significado**, ed. Paidos studio/basica, Barcelona, 1984.

- **The Philosophy of rhetoric**, New York, Oxford University Press, 1964.

Paul Ricoeur, **Temps et récit**, 3 Tomes éd. Le Seuil , Paris, 1983 .

S

Phélibert Secretan, **L'analogie**, puf, Paris, 1984.

Serge Schakhotine, **Le viol des foules par la propaganda politique**, ed. Gallimard, 1952.

T

Joelle Gardes-Tamine , **Pour une nouvelle théorie des figures**, éd. Puf. Paris, 2011.

Tamine Joëlle, **Au cœur du langage. La métaphore**, éd. Honoré Champion Editeur, Paris, 2011.

Georges Vignaux et Pierre Fraser, **Les imbéciles ont pris le pouvoir, ils iront jusqu'au bout**, ed. Futur proche.com, New York, 2010.

Jöelles Gardes-Tamine, **La rhétorique**, ed. Armand Colin, Paris, 1996.

Tyliette Jean Yves, **Des mots à la parole. Une lecture de Poétria nova de Geoffroy de Vinsauf**, éd. Droz, Genève,2000.

U

Ullman Stephen, **Lenguaje** y estilo, ed. Aguilar, Madrid, 1968.

W

René Wellek et Austin Warren, **La théorie littéraire**, éd. Seuil, Paris, 1971

Philip Wheelwright, **Metafora y realidad**, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1979.

الفهــرس

للاستعارة مكانة خاصة في الجنسين الخطابيين الأكثر انتشاراً في الحقول الأدبية، أقصد الخطابة والشعر. لقد كنا إلى عهد قريب نتوهم أن موطنها الأصلي هو الشعر ونظرياته. كما أن البلاغة المحسناتية أو الصورية عمقت هذا الوهم حينما أفردت لها مكانة متميزة ضمن محسنات المعنى. تلك البلاغة التي طالما استعملها، بسبب شموليتها وأناقتها وحدودها الواضحة، علماءُ الشعرية لتحليل الشعر. هي معدات فعالة تم استيرادها من مصادرها في البلاغة الجديدة المحسناتية.

إلا أن نفوذ الاستعارة هو أقوى من ذلك بكثير. إن المجالات التي تبسط فيها سيطرتها لا تكاد تكون محصورة.

الاستعارة لا تفرض نفوذها في فضاءات الشعر وحسب بل تفرض نفوذها حتى في الخطاب العلمي. ولكن لماذا نذهب بعيدا ونحن نتحدث عن «الاستعارة»، وهي نفسها «استعارة» من دائرة المعاملات الاجتماعية حيث نستعير، أو نقترض، شيئاً من شخص ما، ونكون ملزمين برده إليها في لحظة ما. تلك هي الاستعارة، استعمال معنى لمعنى آخر شبيه به. نكون بصدد استعارة طالما كان حضور المعنيين يعيشان حالة من التوتر أو النزاع بينهما. فإذا ظلت جذوة هذا التوتر قائمة من مرور الأيام، كما هو الأمر مع «خشاش» المتنبي في قوله:

وأنت من الرؤساء عندي عتيق الطير بين الخِشاشِ

عتيق الطير وخشاشه. شريفه وخسيسه، كانت الاستعارة قوية. هما استعارتان. ما تزالان إلى الآن محتفظتين بهذه الصفة الاستعارية. ولم تدخلا إلى المعجم كما هو أمر استعارة «الاستعارة». في هذه الحالة بليت الاستعارة وأصبحت دلالتها حرفية تتقاسمها مع الاستعارة بمعناها الاقتراضي. إننا لا نكتشف استعارية هذه الكلمات وشبيهاتها من قبيل السمو والترفع والتعالي والنقد والسقوط والانبعاث والنهضة والتقدم والتخلف والتقهقر والازدهار والانحطاط و. و. و. كلها استعارات. إلا أننا لا نقف عليها إلا بالتنقيب في تاريخ الكلمات، والوقوف على معانيها الأصلية. كأننا نذكي الحياة في استعارات خابية أو ميتة ومحنطة. لهذا يجوز القول مع جانْ مُولِينُو: «اللغة تبدو مثل مقبرة للاستعارات المستهلكة».

من التقديم باختصار

60 د.